

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

41

ARTE

MACRÌ: *Poesia e pittura in Fernando de Herrera*

LONGHI: *Dal Moroni al Ceruti*

Antologia di artisti

Appunti

MAGGIO

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1953

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura
diretto da Roberto Longhi

Anno IV - Numero 41 - Maggio 1953

SOMMARIO

ORESTE MACRÌ: *Poesia e pittura in Fernando de Herrera* - ROBERTO LONGHI:
Dal Moroni al Ceruti

ANTOLOGIA

Di artisti: Antonio Vivarini: *una Madonna dell'Umiltà* (F. Zeri) - *Un'opera del Quartararo* (I. Toesca) - *Due miniature dell'Aspertini* (I. Toesca) - Palma Vecchio: *la Morte di Pompeo Magno* (F. Zeri) - *Cola dell'Amatrice*: due tavole (F. Zeri) - Antonio Campi: *la 'Circoncisione'* del 1586 (F. Bologna) - *Una Maddalena* di Domenico Fetti (N. Ivanoff) - *Un'altra redazione del dipinto precedente* (Roberto Longhi)

APPUNTI

Acetilene VI (Italo Gremona) - *La mostra degli arazzi francesi a Roma*
(I. Toesca)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze



Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

ORESTE MACRÌ

POESIA E PITTURA IN FERNANDO DE HERRERA

UNA FINISSIMA coscienza linguistica ispira una nota sulla imitazione della caccia del Sannazaro, compiuta da Garcilaso nell'Egl. II con eccessività di particolari. In Fray Luis de León e in Herrera si nazionalizzano interamente il classicismo e l'italianismo rinascimentali; Herrera, non meno di Fray Luis nei *Nombres*, esalta le capacità espressive di quello che gli avi chiamavano 'rudo romance': 'nessuna cosa si può pensare che non si esprima perfettamente nella nostra lingua, e nessuna cosa si accoglie nelle lingue straniere tanto difficile, che non sia afferrata dalla nostra lingua, la quale può sempre trovare nel proprio lessico le voci adeguate'. Però, nessun nazionalismo fa ombra alla verità nei riguardi dei caratteri peculiari e intrasferibili di ciascuna lingua, cioè, delle varie disposizioni naturali e storiche allo stile dell'espressione linguistica: 'ma vi sono alcune cose dette con tanta vivezza e proprietà e significazione in ciascun particolare e nativo linguaggio, vi sono cose che si reggono con tali termini e numeri ritmici propri dell'idioma, che per quanto familiarmente siano ricevute in un'altra favella, giammai ritengono la grazia della loro primitiva natura. Infatti, ciascuna maniera linguistica ha alcune caratteristiche proprietà: l'eleganza della lingua toscana, la grazia della francese, l'acutezza e la magnificenza della spagnola. Tali proprietà, mutate con le forestiere, anche quando conservino il significato, perdono una tal quale pieghevolezza e misura di parole e di ritmi e l'originaria viva chiarezza ed eleganza con cui rifulgono all'udito dei loro stessi nativi; per cui gl'intenditori opinano che l'imitatore non abbia a proporsi di esprimere quel che gli altri hanno espresso o quello che non hanno espresso, se non si attende di poter cogliere e anzi accrescere il lustro, i ritmi e la grazia dell'oggetto scelto da imitare. Infine, quei che desidera riuscir bene deve tralasciare la scelta di argomenti per quanto piacevoli, piuttostoché correre il rischio di dire qualcosa che possa appena muovere il sospetto di bruttezza e molestia'.

Più avanti, a proposito del neologismo 'desbañe' (v. 772), occorre la lunga nota sulla potenza e libertà inventiva della poesia. Nel secondo rinascimento i termini della disputa sono

invertiti: qui in Herrera, che eloquentemente ricrea concetti della poetica italiana, attraverso lo Scaligero e il Minturno, le lingue morte non hanno capacità di progredire, laddove le lingue vive hanno il diritto di rinnovare e accrescere il loro lessico, con l'unica condizione della purezza e proprietà: 'se Garcilaso ardí introdurre nella lingua viva spagnola molte voci latine, italiane e nuovi vocaboli, riuscendogli bene il tentativo, temeremo noi d'importare nella pratica di essa lingua altre voci peregrine e nuove, purché siano chiare, proprie, significanti, convenienti, magnifiche, armoniose, senza le quali il pensiero non saprebbe esprimersi con una sola parola?'

Herrera ha assimilato l'idea rinascimentale italiana, già romantica nella successiva elaborazione vichiana, della storicità delle lingue e universalità del contenuto linguistico, ferma restando la originalità creativa o ricreativa di ciascuna nazione: 'Tutte le lingue hanno avuto infanzia o fanciullezza, giovinezza, maturità e vecchiezza, e nessuna cosa è diventata grande improvvisamente. Presso tutti i popoli sono nativi i vocaboli propri delle cose o furono trovati per necessità e inventati quindi per metonimia, ironia, metafora, sineddoche; per cui è lecito produrre innumerevoli tropi, giacché le figure che stanno nelle parole e nelle sentenze non son esse forse comuni a tutte le genti?'. Le stesse lingue classiche son tratte ad esempio — sull'autorità di Cicerone, Orazio, Quintiliano — delle origini rustiche e dei progressi loro meravigliosi, essendosi arricchite dall'interno e con i prestiti da altre nazioni più colte e perfino barbare.

Su questa considerazione storica delle lingue agiscono i canoni umanistici del gusto, del 'juicio', della 'prudencia' nella scelta e nella innovazione, coi quali la lingua più rozza può aspirare ad esemplare classicità: la validità del vocabolo nuovo si giustifica nel contesto del discorso e nella analogia con vocaboli degli ottimi scrittori, da ricevere nel loro insieme, giacché la lingua non si limita ad uno solo di essi, alimentandosi altresì degli apporti delle altre lingue. Interessante è il confronto con le nuove norme pittoriche: 'ma non basta formare bene le figure del disegno, se, dopo essere state colorite, non imitano bene la carne...' Giovò la frequenza con amatori, collezionisti e artisti, dei quali pululavano i circoli culturali sivigliani; abbiamo ricordato Pablo de Céspedes, che fu alla scuola dei maestri italiani e scrisse un *Arte de la pintura*; e un libro con lo stesso titolo si

deve al pittore Pacheco, suocero di Velázquez e nipote dell'omonimo canonico e grande amico di Herrera; anche il Medina, prefatore delle *Anotaciones* s'interessava di critica d'arte.

La dottrina rinascimentale della imitazione della natura — nel senso di ‘creazione’, definito dallo Scaligero, essendo il poeta ‘come un secondo dio’ e derivando la stessa parola ‘poesia’ da ‘fare’, non da ‘fingere’ — si esalta con la scoperta della prospettiva, realissimo inganno della vista, luogo di incontro e di soluzione logico-matematica e sensibile-qualitativa del naturale e dell’umano, dell’imitazione e della creazione poetica. A intendere questo senso volumetrico e luminoso della parola herreriana dentro un tessuto stilistico (‘vocablo nuevo que se entrepone en la oración como una estrella’), questo processo inventivo della lingua per ‘similitud i analogía’, cioè per riduzione della concreta realtà delle cose all’umano e all’universale dell’uso e del gusto, giova leggere una nota entusiastica sull’arte pittorica e lo strumento della prospettiva a illustrazione delle ‘colores matizadas’ nella III egloga garcilesiana (v. 267): traduciamo per ora le ultime frasi: ‘Tutta la forza della pittura consiste nel fare in modo che, su una superficie piana — tavola o tela o parete —, le cose corporee e le apparenze visibili si rappresentino al senso della vista con la stessa efficacia rappresentativa, con la stessa forma e figura con cui si trovano nel medesimo essere naturale; e questo è il soggetto della pittura. Il vero mezzo per conseguire tale effetto, dopo la pratica del disegno, è la prospettiva; infatti, con le regole e dimostrazioni degli angoli generati dalle linee visuali, che comprendono il corpo delle cose che si immaginano e si vogliono dipingere sulla superficie, si arriva alla perfetta conoscenza delle quantità che si scorciano nei propri e veri corpi; in tal guisa che, disposte tali quantità coi loro canoni, appare la finzione sul piano, come se fosse veramente corporea e rilevata. Nello stesso modo per mezzo della prospettiva si riconosce in qualunque corpo rappresentato sul piano l’ombra che gli appartiene, avendo fissato la luce di un luogo limitato; e viceversa dalla parte d’ombra si viene a conoscere quella illuminata; nei corpi rotondi, poi, la luce e l’ombra sono più o meno intense, nella maggiore o minore misura in cui la parte luminosa contrasta l’opaca’. Passando all’arte della poesia — e qui è preminente il valore logico-artistico — Herrera conclude: ‘In questa maniera è così grande e meraviglioso l’inganno

della pittura — essendo disposte queste cose nei lor propri luoghi di luci e di ombre, scorci e risalti —, che Garcilaso poté ben dire:

tanto que, al parecer, el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano'.

Tornando all'altra nota, storicità delle lingue e gusto umanistico si fondono e si concretano nel concetto della onnipotenza espressiva e creativa della poesia: 'è la poesia copiosissima ed esuberante e doviziosa, totalmente libera del suo diritto e della sua giurisdizione, sola, senza sudditanza alcuna, meravigliosamente idonea nel ministero della lingua e del patrimonio delle parole a manifestare tutti i pensieri dell'animo e i costumi rappresentabili e l'opera e l'effetto e la grandezza e tutto che entra nel giro del sentimento umano, senza che le venga meno il nunzio della voce significante chiaramente qualunque cosa essa voglia significare. Il genere umano si può dire che soffra inopia di tutte le cose, eccetto che della parola e della dizione, giacché soltanto di queste possiede meravigliose ricchezze che non mai si esauriscono e cessano, anzi con immensa fecondità crescono e si rinnovano perpetuamente. Non esiste cosa che giunga ai nostri sensi, la quale sia priva di vocabolo che la designi, poiché subito s'imprime e si stampa un segno manifesto del nome della cosa percepita; molte volte a una stessa cosa si assegnano più vocaboli, sì che, appena proferita, è compresa con la certezza di un vero nome. Per tal guisa gli uomini trovano nelle parole una grande potenza per manifestare le cose che esistono, né v'è cosa alcuna che si sottragga a tale potere...'. Tra realtà e finzione si stabilisce una sorta di prospettiva linguistica, analoga a quella pittorica, e le conseguenze poetiche le vedremo tra poco.

*

Si scorge attraverso le *Anotaciones* la nuova cultura umanistica e rinascimentale del naturalismo pagano, sistematicamente assimilata per la prima volta in Spagna da Herrera al servizio di una poetica organica e 'filosofica' nel senso della estetica controriformista riassunta dallo Scaligero. Siamo nel periodo eroico dell'aristotelismo laico. Gli enti psicologici escono dal gioco mondano e dal teatrino interno dei *cancioneros* eredi della decadenza occitanica, dell'allegorismo franco-italiano e della 'rhétorique' francese, per disegnarsi e concretarsi sul fondo della scienza classica, aristotelica, stoica,

epicurea, mediata dal naturalismo rinascimentale italiano. Uno studio completo di Herrera dovrebbe ripercorrere tutte le definizioni e illustrazioni dei termini di psicologia, fisiologia, geologia, botanica, medicina, meteorologia, geografia, rettorica, interpretazione dei miti, ecc., dai testi scientifici greci e latini e italiani. Si tratterebbe, quindi, di specificare su tale base naturalistica le applicazioni e variazioni semantiche nella poesia herreriana, che rimane rinascimentale in questa fede nella sostanza e nel valore reale dei moti e figure dello spirito, dell'animo, della fantasia poetica e dei suoi fantasmi, del valore civile e ‘politico’ dell’arte, dentro la visione di un cosmo naturale e oggettivo. Su questa base ‘aristotelica’ agiscono gli spiriti e i sensi dello stoicismo e del neoplatonismo ebraico e cristiano, che sono l’elemento ‘romantico’ del sistema. Appena qualche esempio.

A commento dei versi garcilaiani (Egl. II, 80-94) sul ‘sueño’, già così mescolati di ragionamento scientifico (‘Oh natura... el sueño diste al corazón humano / para que... hace aquel intervalo que ha pasado / que... aquel reposo / basta para cobrar de nuevo aliento...’) e di appello sentimentale con preziose reminiscenze virgiliane e ariostesche (‘il sonno venne, e sparse il corpo stanco / col ramo intinto nel licor di lete’, ‘el sueño baña con licor piadoso’, e quindi Herrera nella Canc. I, 1, 6-7, ‘i de licor sagrado / baña mis ojos tristes’), il Nostro risale alla definizione e spiegazione di Aristotele e di Plinio, incalza con l’autorità di Temistio (‘el más suave de nuestros afetos’, che conferma ‘Suave Sueño...’ nella Canc. citata), Levino Lenio (‘en el libro primero de la temperatura del cuerpo humano: quietud de la facultad animal...’), Galeno (‘proviene el sueño de la reflexión de las venas del celebro con los vapores fríos... D'esta manera, subiendo los humos i vapores úmidos a la cabeza...’). Segue altra nota sugli ‘ensueños’ a proposito della specie di Camila, traendosi altre definizioni di Aristotele e Temistio, essendo citato un pensiero di Apollonio di Tiana sulla perenne presenza, nel sogno e nella veglia, dell’oggetto amato, che è poi la perenne ossessione herreriana; quindi si spiegano le quattro cause dei sogni: due interne (‘pensamientos’ e ‘deseos’ della veglia, da cui si destano a notte ‘simulacros, que están en torno de la fantasía’, e gli umori del corpo) e due esterne, astrologiche e metafisiche (l’impressione metereologica e astrale, che suscita nell’immaginazione onirica oggetti conformi alla disposizione dei corpi celesti, e l’ultima cosa ‘toda espiritual, cuando Dios

mueve la fantasía con el ministerio angélico i amaestra por sueños a los ombres, revelándole sus misterios'). Una terza nota riguarda le due porte omerico-virgiliane del Sogno. Su questo piano di scienza classico-rinascimentale assumono significato misto di esemplificazione poetico-scientifica le citazioni testuali e versificate dall'*Ercules furens* e dall'*Octavia* di Seneca, da Claudio, Stazio, Petronio Arbitro, di cui in belle ottave son tradotti i versi 'Somnia, quae mentes ludunt'.

Consimili note si leggano sul 'deseo', il 'temor', la 'opinión', la 'duda', ecc., per restare al commento sulle egloghe garciasiane. Definizioni e testi che rifluiscono nelle astratte personificazioni herreriane

Desconfiança, Olvido, Celo, Ausencia (II, 77)
 Nueva Pena i Temor, Furor extraño,
 i vos, en quien mi rostro s'umedece,
 Lagrimas, Esperança, Error i Engaño (Eleg. II, 10, 76-78)
 quieren Amor i Onor qu'ensálce 'l buelo (I, 12) —,

in tutto il mondo dei simulacri e memorie dell'amata. Per il 'sueño', oltre alla Canc. I, 1, si vedano il son. I, 12 e le stanze I, 2 citate.

Accennammo che la fonte naturale degli enti e dei simulacri viene depurata fino ai cieli superni dell'astrazione stoica e neoplatonica della Virtù e della Bellezza: tensione del prebarocco herreriano tra scienza e poesia, tra aspetto della natura e 'ascensus' neoplatonico; tensione che è già sconcerto, riflesso nel contrasto lirico-psicologico tra senso fisico, viscerale, della pena d'amore e la contemplativa fruizione dell'Idea e dell'Armonia:

Enciendeme las venas este fuego,
 las junturas i entrañas abrasadas
 siento, i nervios, i siento correr luego
 las llamas por los uessos dilatadas. (Estanc. I, 2, 9-12)
 i si vuestro desden airado gusta
 de mi muerte, bañad el braço diestro
 con hierro agudo en sangre de mi pecho (ivi, 141-3)

Quindi la purificazione attraverso il 'fuego' amoroso, che alle origini culturali è anch'esso elemento fisico-metafisico della Natura:

Este suave incendio me sustenta,
 i consagra en onor de mi Luz pura
 mis entrañas, que crecen apuradas (II, 11)
 i el golfo d'esta siempre acerba llaga
 lo intimo penetrò de l'alma mia (II, 44)
 i el crudo golpe desta acerba llaga
 al'intimo llegó de l'alma mia (I, 47)
 para apurar en vuestro sacro fuego (Eleg. II, 7, 41)

Di fattura properziana, nell'impasto di natura e mitologia, sembra il son. I, 43; il climax sinonimico della fiamma, nella quale il poeta fisicamente si identifica per transitare dall'«espiritu», inviato da Amore nel gelido cuore, alla cenere finale della nuova Aurora. Properziano sembra certo squallore di viscere bruciate e di ossa polite fra rose novelle, certo estenuarsi dei colori al pallore, al rosa, al violetto; spietato struggimento erotico, ricerca angosciosa della morte, implicazione sempre più fonda nella ‘materia’ d’amore, dalla quale Herrera tenta il volo sovrasensibile, l’astrazione e l'estasi con l’ausilio della sincretistica cultura stoica e neoplatonica, ebraica e cristiana, che è fondamento comune alla sapienza poetica di Fray Luis de León, ma in Herrera accresce il dissidio e tende al barocco. Riprendendo dall’elezia citata il verso ‘para apurar en vuestro sacro fuego’ (nella lezione 1582),

Que sea immensa gloria, yo no niego,
pero por este passo en alto buelo,
do sin vos no es possible, osando llego.

I separada d’el umbroso velo,
como dessea estar, mi alma pura,
se halla alegre en el luziente cielo. (46-48)

Di qui il pindarismo eroico e la visione della Bellezza immortale, che è una evasione dal senso corporeo, dalla fisica-metasfisica ‘artistotetica’ nei cieli irreali e ornatissimi della rettorica barocca:

El sol ardiente, Cintia blanca i fria,
los celestiales giros, i belleza
de l’alta, immensa luz, i l’armonia. (100-102)

Oiria en el puro, Elilio prado,
entre felices almas l’armonia
que llevaria deleitosa l’aura...

che son versi del son. I, 119, citati nelle *Anotaciones* (pp. 254-5).

C’è tuttavia una zona intermedia, drammaticamente umana, tra la fisiopsicologia pagana e la cristallizzata astrazione neoplatonica, ebraica e cristiana: è anche la zona della poetica e dell’arte herreriane nella certezza della loro validità storica e lirica: quel senso complessivo di tensione, talora spasmodica, talora convenzionale (ritorno all’allegorismo e ai *cancioneros*), ma nel suo nucleo vitale storicamente e poeticamente autentica, alla quale s’appunta positivamente il nostro esame critico.

*

Altro esempio istruttivo nell’ordine dell’ideale fondazione di una ‘lingua poetica’, è il significato metaforico di

alcuni colori, il quale ha il supporto scientifico e tecnico del significato fisico e reale, e convalida nell'uso classico della poesia.

Herrera difende la lezione garciasiana ‘la blanca Filomena’ contro la correzione ‘blanda’ del Brocense e di altri ‘ai quali appare durissimo chiamar bianco l’usignuolo’: ‘il color bianco è purissimo e il più perfetto dei colori, e per traslato psicologico riceve il significato di *sincero*; sicché *bianca* significa semplice, schietta, pura, benigna. Si tratta in tal guisa di una metatesi, preziosa figura poetica’ (p. 429). Tale metatesi è riportata alla ‘tramsumptio’ latina ed esemplificata coi virgiliani ‘speluncis abdidit atris’ (‘perché s’intendono nere e da nere oscure e tenebrose, donde profondissime’), ‘atrumque timorem’ (‘che significa brutto, immondo, molesto e odioso, perché le cose nere erano di malaugurio, funeste, sgradevoli’) e ‘Venus aurea’ per dire ‘bella’; da Valerio Flacco ‘candida nox’ invece di ‘pura e sgombra da nubi’.

La nota citata sulla pittura ci dà l'accennato supporto fisico e fisiologico delle trasformazioni semantiche: ‘i pittori con il bianco rappresentano l'estrema chiarezza e bianchezza della luce, e con il nero l'oscurità dell'ombra, perché il nero ci sembra più distante e il color bianco e luminoso muove più lievemente la vista, come afferma Aristotele nel decimo della *Metafisica*’. Siamo, infine, al senso della profondità: ‘Per questa ragione i pittori, quando vogliono descrivere qualche concavità o cosa profonda e remota dalla nostra persona, come una grotta o un pozzo, si servono del color nero o del ceruleo, mettendo accanto al nero il bianco o lo smagliante’.

Tornando alla nota sulla ‘blanca Filomena’, Herrera tratta del vocabolo ‘purpureo’ per ‘bello’, ‘quanto dire, come interpreta Filandro nel settimo di Vitruvio, di cosa che abbia naturale bellezza e schietto colore’. Quindi gli esempi di Virgilio ‘purpurea luce di giovinezza, per la bellezza della porpora, come i Latini rendono il termine ἀγλαός’), Orazio (‘cigni purpurei, per eleganti e splendidi’), Albino-vano (‘neve purpurea per splendida’), Properzio e Catullo, che chiamano i papaveri, rispettivamente, ‘purpurei’ e ‘gialli’. Già nel precoce classicismo di Juan de Mena Herrera trovò una ‘cándida purpura’ (*Laberinto*, 72^a); e già il Brocense nel commento citò i passi di Orazio e Virgilio per la equivalenza di ‘purpureus’ e bello. ‘Purpureo’ è, appunto, uno dei colori della smagliante e variata tavolozza

herreriana, impiegata soprattutto a ritrarre le sembianze di Luz:

Purpureas rosas, perlas d'Oriënte (I, 40),

'purpurea frente' (II, 52; Canc. II, 3, 13). Ciascun colore herreriano è impiegato in una tecnica complessa di 'colores matizados', cioè, 'impastati' e rapportati per similitudine, grado d'intensità o contrasto nella gamma stessa della materia luminosa; d'altra parte, l'uso 'poetico' della tecnica pittorica non volatilizza mai la pasta cromatica nella pura metafora estetico-psicologica, restando sempre, nei casi estremi, alcunché di reale e naturale nell'aggettivazione. Se, per es., 'purpureo' significa metaforicamente 'hermoso', una traccia 'visiva' resta nel senso traslato:

Mas hermoso el purpureo, abierto cielo (Eleg. II, 10, 31),

dove vastità e colore fanno da attributi e l'impressione di 'hermosura' fa da predicato, il che prova grammaticalmente la dissimilazione semantica, durando l'identità. Il fondamento tecnico-scientifico del 'matiz' o impasto sta nella scoperta rinascimentale dei colori 'elementari': 'Dice Leon Battista Alberti nel libro primo della pittura che soltanto il pittore imita le cose che si possono vedere mediante la luce; e sebbene i filosofi considerino veri colori solamente il bianco e il nero e gli altri che procedono dalla mescolanza del bianco e del nero, i pittori ne stabiliscono quattro a imitazione degli elementi: il rosso per il fuoco, l'azzurro per l'aria, il verde per l'acqua, e il nero, ma alteratori dei colori...' (segue il passo citato sulla funzione prospettica degli alteratori). Di qui prende significato lo stesso nome di Luz, che è sostanza corporea della Bellezza spirituale e viceversa, secondo la guisa affettiva, dominata alternativamente dalla rappresentazione sensibile dell'Oggetto impenetrabile e fascinoso di quella 'carne' o dall'intuizione platonica dell'Idea: due correnti sinonimiche 'mentali' si schierano dalla parte della 'Hermosura' o dalla parte della 'Belleza', entrambe 'matizadas' linguisticamente nel medio comune dei colori, i quali sono, insieme, reali e metaforici. Dietro i colori stanno, come si è visto, gli elementi del mondo e, nel loro alone semantico, le materie preziose della natura e dell'arte. Donde un palpito unico, un respiro del cosmo, una fusione reale e analogica di sensi e di spiriti.

L'identità 'purpureo=hermoso' è estensibile a tutti i colori, coi quali il poeta aggettiva le membra muliebri, così

come è profondamente intensivo il significato di ‘hermoso’ che è il culmine della bellezza visiva e ideale di ciascun colore-sostanza: tale culmine semantico (c’è come un senso plastico continuo, di rilievo prospettico, nel colore herreriano; talora ricorre il verbo ‘esculpir’):

El rocio del cielo derramado,
i en olorosas flores esculpido — Eleg. I, 3, 43-44 —,
Tu esculpiste (admitiendo bien mis ojos
la belleza) en el pecho su semblanca — Canc. II, 4, 145-6)

prova la intercambiabilità di più colori applicati a uno stesso oggetto: ‘serena i blanca frente’ (I, 2), ‘el sereno candor i alegre frente’ (I, 43), ‘la bella i blanca frente’ (I, 67); e poi ‘roxa frente’ (II, 50), ‘i la rosada frente alabo’ (I, 22), ‘En tu rosada frente’ (II, 63); il mutamento di colore è tolto dall’Aurora e da Endimione, ma le persone mitologiche sono anch’esse proiezioni figurate e ideali di Luz. ‘Rosado’ è il ‘cuello’ (I, 32) che sovente è di avorio: ‘coluna eburnea’ (I, 50), ‘terso marfil’ (Canc. II, 4, 51). Sulle guance si alterna il ‘purpureo’ e il ‘rosado’: ‘Purpureas rosas’ (I, 40), ‘El suave color... de rosa pura’ (I, 43), ‘La purpura, en la nieve desteñida’ (I, 14), ‘el ielo i las rosas’ (ivi), ‘el rosado color’ (Canc. II, 4, 10-11), ‘de purpura... i de nieve la pureza’ (I, 22), ‘oro... perlas... nieve... purpura’ (I, 5), ‘la rosa i nieve pura’ (I, 2).

Si badi bene ai sostantivi coi quali spesso si esprime il colore, che sono vere e proprie materie, anche la ‘purpura’ con la ‘concha Sidonia’ (Canc. II, 4, 77) e l’‘ostro Assirio’ (Eleg. I, 8, 28) e l’‘umor de Tiro’, impiegato per descrivere l’arrossire delle guance di Luz:

El color bello en el umor de Tiro
ardio, i la nieve vuestra en llama pura (II, 48);

‘la purpura hermosa’ per dire del colore dell’alba (Eleg. I, 3, 40).

Così l’‘oro’ dei capelli in guise infinite variato tra smeraldi, perle, rubini, zaffiri, ambra (indico solo le pagine dei passi più significativi: 32, 44, 48, 52, 57, 62, 72, 100, 116, 124, 127, 128, 151, 177, 183, 189, 203, 206, 221, 222, 225, 226, 227, 229, 242, 259, 281, 286, 377, 379).

Anche con il ‘dorado’ si scambia il ‘purpureo’; accennando all’incanutire di Luz:

el purpureo color tornando vano,
en plata bolveran su lustre ardiente (I, 34);

‘Lazos purpureos’ per dire ancora dei capelli (I, 11).

Molto istruttive sono le lezioni del citato son. I, 48 nella redazione 1582, che qui davvero si conferma definitiva; sonetto che Herrera ritrascrive con intento chiaramente ‘pittorico’:

los rayos, por quien misero suspiro

diventano più concretamente ‘los ojos...’, alterando per conseguenza il precedente ‘vibrastes’ in ‘bolvistes’;

Vivo esplendor de lucido safiro

e cioè la luce degli occhi, si fa ‘Vivo color...’, con un ritorno (significativo!, a tal punto il sapientissimo Herrera sa manipolare i versi più famosi della cristianità) alla lezione dantesca,

Dolce color d'oriental zaffiro;

il ‘sereno cielo’ dei capelli diventa ‘dorado cielo’ con qualche ricordo del ‘tetto d’oro’ petrarchesco (325, 16) e, in generale, del nesso ‘chioma-cielo’, da Callimaco a Claudio (‘Si Bacchus amator / dotali potuit caelum signare Corona — *De Nuptiis*, 271-2 —, da cui

Las ricas hebras d'el dorado velo
vencen a las que cercan a Ariana
en el eterno resplandor d'el Cielo (Eleg. III, 9, 88-90).

Sia detto di passata che anche la seconda parte del sonetto si innova per quanto concerne il trasformarsi neoplatonico dell’amante nell’amato:

su bien, en cuantas halla, alegre informa

si semplifica e si chiarisce in

su bien, en cuantas almas halla, informa

c

qu'en el solo menor la gloria gana

in

qu'en el comunicar mas gloria gana.

S’è vista la luce cilestrina degli occhi, che anch’essi trascolorano nel ‘verde’

(Los dulces verdes ojos celestiales — Eleg. I, 5, 19 —,

con un probabile recupero dell’aggettivo dantesco ‘dolce’ e della lezione prima ‘sereno cielo’) e nel ‘mesclado’:

i unos ojuelos de color mesclado (Eleg. III, 9, 25).

come è profondamente intensivo il significato di ‘hermoso’ che è il culmine della bellezza visiva e ideale di ciascun colore-sostanza: tale culmine semantico (c’è come un senso plastico continuo, di rilievo prospettico, nel colore herreriano; talora ricorre il verbo ‘esculpir’:

El rocio del cielo derramado,
i en olorosas flores esculpido — Eleg. I, 3, 43-44 —,
Tu esculpiste (admitiendo bien mis ojos
la belleza) en el pecho su semblanca — Canc. II, 4, 145-6)

prova la intercambiabilità di più colori applicati a uno stesso oggetto: ‘serena i blanca frente’ (I, 2), ‘el sereno candor i alegre frente’ (I, 43), ‘la bella i blanca frente’ (I, 67); e poi ‘roxa frente’ (II, 50), ‘i la rosada frente alabo’ (I, 22), ‘En tu rosada frente’ (II, 63); il mutamento di colore è tolto dall’Aurora e da Endimione, ma le persone mitologiche sono anch’esse proiezioni figurate e ideali di Luz. ‘Rosado’ è il ‘cuello’ (I, 32) che sovente è di avorio: ‘columna eburnea’ (I, 50), ‘terso marfil’ (Canc. II, 4, 51). Sulle guance si alterna il ‘purpureo’ e il ‘rosado’: ‘Purpureas rosas’ (I, 40), ‘El suave color... de rosa pura’ (I, 43), ‘La purpura, en la nieve desteñida’ (I, 14), ‘el ielo i las rosas’ (ivi), ‘el rosado color’ (Canc. II, 4, 10-11), ‘de purpura... i de nieve la pureza’ (I, 22), ‘oro... perlas... nieve... purpura’ (I, 5), ‘la rosa i nieve pura’ (I, 2).

Si badi bene ai sostantivi coi quali spesso si esprime il colore, che sono vere e proprie materie, anche la ‘purpura’ con la ‘concha Sidonia’ (Canc. II, 4, 77) e l’‘ostro Assirio’ (Eleg. I, 8, 28) e l’‘umor de Tiro’, impiegato per descrivere l’arrossire delle guance di Luz:

El color bello en el humor de Tiro
ardio, i la nieve vuestra en llama pura (II, 48);

‘la purpura hermosa’ per dire del colore dell’alba (Eleg. I, 3, 40).

Così l’‘oro’ dei capelli in guise infinite variato tra smeraldi, perle, rubini, zaffiri, ambra (indico solo le pagine dei passi più significativi: 32, 44, 48, 52, 57, 62, 72, 100, 116, 124, 127, 128, 151, 177, 183, 189, 203, 206, 221, 222, 225, 226, 227, 229, 242, 259, 281, 286, 377, 379).

Anche con il ‘dorado’ si scambia il ‘purpureo’; accennando all’incanutire di Luz:

el purpureo color tornando vano,
en plata bolveran su lustre ardiente (I, 34);

‘Lazos purpureos’ per dire ancora dei capelli (I, 11).

Molto istruttive sono le lezioni del citato son. I, 48 nella redazione 1582, che qui davvero si conferma definitiva; sonetto che Herrera ritrascrive con intento chiaramente ‘pittorico’:

los rayos, por quien misero suspiro

diventano più concretamente ‘los ojos...’, alterando per conseguenza il precedente ‘vibrastes’ in ‘bolvistes’;

Vivo esplendor de lucido safiro

e cioè la luce degli occhi, si fa ‘Vivo color...’, con un ritorno (significativo!, a tal punto il sapientissimo Herrera sa manipolare i versi più famosi della cristianità) alla lezione dantesca,

Dolce color d'oriental zaffiro;

il ‘sereno cielo’ dei capelli diventa ‘dorado cielo’ con qualche ricordo del ‘tetto d’oro’ petrarchesco (325, 16) e, in generale, del nesso ‘chioma-cielo’, da Callimaco a Claudio (‘Si Bacchus amator / dotali potuit caelum signare Corona — *De Nuptiis*, 271-2 —, da cui

Las ricas hebras d'el dorado velo
vencen a las que cercan a Ariana
en el eterno resplandor d'el Cielo (Eleg. III, 9, 88-90).

Sia detto di passata che anche la seconda parte del sonetto si innova per quanto concerne il trasformarsi neoplatonico dell’amante nell’amato:

su bien, en cuantas hälla, alegre informa

si semplifica e si chiarisce in

su bien, en cuantas almas halla, informa

e

qu'en el solo menor la gloria gana

in

qu'en el comunicar mas gloria gana.

S’è vista la luce cilestrina degli occhi, che anch’essi trascolorano nel ‘verde’

(*Los dulces verdes ojos celestiales* — Eleg. I, 5, 19 —,

con un probabile recupero dell’aggettivo dantesco ‘dolce’ e della lezione prima ‘sereno cielo’) e nel ‘mesclado’:

i unos ojuelos de color mesclado (Eleg. III, 9, 25).

Non basta: altra percezione di colore per gli occhi umidi di pianto:

Amor, tu qu'en los tiernos, bellos ojos
bañados dulcemente 'n pluvia d'oro (Canc. I, 4, 1-2).

Non c'è nessuna contraddizione tra verde, cilestrino, scuro e dorato, quanta non v'è nel Petrarca tra 'fenestre di zaffiro' (325, 17) e 'nel bel nero e nel bianco' (29, 22; 72, 50) o 'del bel dolce, soave, bianco e nero' 151, 7); le stesse ragioni di 'matiz' e di sineddochè considerano la gradazione cromatica e la preziosità della materia. Coster rende 'mesclado' con 'les yeux... plutôt perses' (p. 131), come un commentatore del Petrarca l'impressione dello 'zaffiro' con 'turchinici tendenti al nero'; meglio si può pensare per Herrera alla funzione alterativa del bianco e del nero mescolati con i colori elementari, come s'è visto, e, per il rapporto 'verde-safiro' allo scambio nella memoria del poeta tra i danteschi 'zaffiro' nel v. citato e 'smeraldo' — 'Posto t'avem dinnanzi agli smeraldi / ond'Amor già ti trasse le sue arme' (Purg. XXXI, 116) —, come si scorge da un passo della Canc. II, 4, 29-32:

cuando esparze sus rayos Febo ilustre,
no iguala en el color a sus centellas,
qu'en perlas, esmeraldas i safiros
traxeron de mi pecho mis suspiros.

Altrove: 'd'esmeraldas i perlas esmaltado' (I, 2), 'colora / de perlas i esmeraldas' (Eleg. III, 9, 136-7), 'de perlas i rubies coronada' (II, 67), 'con los varios colores / de las dichosas piedras d'Oriente' (Canc. II, 3, 15-16), essendo qui interessate le chiome. Che, infine, il color 'safiro' e il 'mesclado' — chiaro participio che ci riporta alla tecnica dell'impasto — siano toni di una stessa tinta è provato dalla citata nota sulla pittura in cui Herrera dice che i pittori si servono del 'color nero o del ceruleo' 'per descrivere qualche concavità o cosa profonda e remota dalla nostra persona, come una grotta o un pozzo', e qui, come gli occhi di Luz!

Tanto più vale il concetto pittorico di impasto e fusione tonale per la sorgente stessa della luce, che effonde tutti i colori dell'iride, dei quali si smalta la natura, e i fulgori delle gemme più rare, ciascun colore o fulgore attingendo per sé il potere superlativo di aggettivazione estetica e, quindi, di equivalenza graduale con tutti gli altri in una gamma governata unicamente dal ritmo. E la sorgente della luce sono gli occhi di Luz; una comparazione identica alla citata corre in Eleg. III, 9, 76-81:

Cual suele Febo aparecer, trayendo
la luz i los colores a las cosas,
cuando d'el sacro mar sale luziendo,
tales sus dos estrellas gloriosas
dan a mi alma claridad divina,
que m'enciende 'n mil llamas amorosas...

Non finiremmo mai di mettere in evidenza la intenzionalità poetico-pittorica del 'pintar, matizar, mesclar, confundir, derramar, esparzer, dividir, variar, desteñir, entretexir, vestir' (è lo scheletro verbale di tutta la sintassi herreniana) i colori della natura e dell'arte; torna il 'purpureo' come sostantivo 'purpura' e come verbo 'purpurar', con la stessa ampiezza semantica di 'smaltare':

I creo que do l'Alba el roxo vando,
con las flores purpura, i la luz nueva
abre 'l Sol, los colores matizando,
es mi mal conocido... (Eleg. II, 11, 34-36)

La purpura en la nieve destenida (I, 14)

... un verde llano,
de flores i de violas vestido (Canc. I, 2, 49-50)
i en mil varias lazadas dividido;
i cuanto en mas figuras esparzido (II, 69)
i de violas blandas esparzida (Eleg. I, 8, 24)
l'alma Belleza que florece
i esparze lumbre i puro ardor d'el cielo (I, 4)

Talvolta il poeta si dirige agli stessi artefici che osano ritrarre le sembianze di Luz; e se nel son. I, 105 scoraggia senz'altro il 'temerario Pintor' —

pinta la misma imagen de belleza —,
nel II, 68 offre precisi ragguagli tecnici, isolando colori e sostanze pure ('candor de nieve, llama pura, lirios, rosa') e impressioni pure ('amorosa terneza, dulçura'), aggregando nell'impasto i profumi:

S'intentas imitar mi Luz hermosa,
templar !ô grande artifice! procura
en el candor de nieve llama pura,
i confundir los lirios con la rosa.

I serà el color dellos l'amorosa
terneza, que florece con dulçura
suävemente 'n su gentil figura,
si l'arte es para tanto poderosa.

Mescla cínamo negro i Sirio nardo,
casia, encienso en que cubre 'l rico nido
vivo el Arabio Fenis en su muerte.

Que sino t'atraviessa el duro dardo
de su vista, dichoso i atrevido
dar podras muestra alguna d'esta suerte.

La compresenza di tutti i sensi nella percezione integrale del cosmo poetico pertiene al simbolismo neoplatonico dell'estetica herreriana, che, attraverso Góngora, passerà ai moderni, e prima a Bécquer in Spagna, il cui 'orbe eterio' non è meno vibrante di luci e armonia e aromi e tattili dita: a Góngora si rifà un García Lorca con la esperienza del simbolismo francogermanico di Juan Ramón, con tutto il 'senso' della poesia moderna. Per i profumi ricordo appena un altro passo di Herrera per i papaveri del Sonno:

Una corona !ó Sueño! de tus flores
ofresco; tu, produze 'l blando efeto
en los desiertos cercos de mis ojos;
qu'el aire entretexido con olores
halaga, e ledo mueve en dulce efeto (Canc. I, 1, 40-44).

Una ricerca si potrebbe fare per i suoni: 'gemidos, suspiros, lamentos, llanto, voz, armonia, canto, lloro, son...'.

Non meno potente è l'estensione e la intensità del bianco, tra bagliore del fuoco vivo e marmorea politezza, giacché l'impasto herreriano, come s'è accennato, serba indenne e immacolata la purezza di ciascun colore, in cui tutta la luce dimora, variando il punto della gamma e del pathos. Abbiamo ricordato vari esempi. Mirabile è il sonetto I, 75 ('Aora que cubrio de blanco ielo'), in cui il bianco è attribuito al sole, al dí, al cielo, alle frecce e all'arco e agli sguardi e al fuoco e al gelo d'Amore, alla neve del seno di Luz, al blocco di 'blanco ielo' in cui si convertirà il poeta. 'Blanca' è la Luna (I, 9) — 'blanco cerco' in I, 43; 'Diana el rostro blanco' in Eleg. I, 3, 35;

el resplandor mas blanco de Diana

in Eleg. I, 5, 47 — mutando il colore nei 'rayos d'oro' (Canc. I, 3, 25) e 'De rosas con faz pura' (Eleg. III, 9, 133). Altri esempi: 'la paloma' (Eleg. I, 7, 91), 'la blanca i tierna mano' (I, 17; I, 43), le 'perlas' dei denti (I, 40; II, 66), la 'serena i blanca frente' (I, 2; I, 32; I, 43; Canc. I, 5, 20), che abbiamo visto anch'essa trascolorare; 'clarissimo' il 'candor' dell' 'alma Belleza' (I, 4); 'candidas' 'las estrellas' (Eleg. II, 10, 106).

Lo sfumato e la dissolvenza ritengono preziosità manieristiche di consumata fattura, le stesse che segnano il disgregamento del mito della Bellezza, come vedremo. Si stemperano i colori ardenti delle membra di Luz nello svenimento, con un gioco di cesure tronche, monosillabi e iati:

La purpura, en la nieve desteñida,
 el dulce ardor con tibia luz perdía,
 i, en los cercos i oro, parecía
 Venus desfallecer con voz vencida (I, 14)
 ... el rosado
 color, que yaze al fin, con pena grave,
 en sombra desteñido
 tiernamente de viola suave (Canc. II, 4, 10-13).

Ove la Bellezza rimanga intatta, si tocca la scenografia mitologica del neoclassicismo, se non del decadentismo, non senza un'ultima vibrazione patetica, come una polvere dorata sospesa nell'etere, scintille che

buelan con alas de oro dulcemente (I, 68)
 Mas, espirando Amor suave i tierno
 en el ielo i las rosas, la vitoria
 porfiò, i consiguió, en dichosa suerte.
 Centellò en vuestra faz su fuego eterno,
 i a la Belleza, ufano, dio la gloria
 qu'en vida bolvio leda la impia Muerte (I, 14)

No è visto yo de purpura encendida
 desvanecer la gracia a nueva rosa,
 que solo se descubra su blancura,
 qu'assi quede tan pura,
 tan bella, tierna, i de color perdida,
 cuanto mi luz turbada i lastimosa;
 blanco alabastro el rostro parecía
 blando i descolorido,
 de passion i de lastima ofendido,
 que me robò el sossiego i alegría.
 L'Alba, cuando, enlazado al ombro, ciñe
 el manto entredicho,
 que la concha Sidonia en orlas tiñe,
 se rinde a su semblante enternecido;
 tal es Amor hermoso i Venus bella,
 cual mi pura i luciente i clara Estrella.

(Canc. III, 4, 65-80)

E torniamo all'equazione 'blanco=blando'; solo che il Brocense e gli altri sostituivano razionalmente 'blanda' a 'blanca' per la 'Filomena' garciliásiana, mentre l'aggettivo in Herrera compare per amplificazione significativa, giacché il colore herreriano è quasi sempre accompagnato da altra impressione sensoriale o meramente psicologica: 'serena i blanca frente; medroso horror d'el negro velo; el ielo i las rosas; paloma blanca i pura; dulces verdes ojos; instable fulgor i rayos d'oro; violas blandas; suave color... de rosa pura; blanca i tierna mano; dulce ardor con tibia luz; oro puro; ecc.'. Frequentemente il chiaroscuro violento, poeticamente meno funzionale, giacché i toni cupi e i netti contrasti destano la

vecchia topica 'cancioneril' degli 'opósitos' nell'interno psicologico della desolata pena d'amore:

Que la celeste hacha serà oscura,
i la noturna sombra luminosa (I, 9).

(Queste pagine integrano una breve monografia su F. de H. apparsa in 'Studi Urbinati' 1-2, 1950; il titolo, pertanto, è provvisorio. Le citazioni poetiche sono tratte dalla edizione 1619 del pittore Pacheco nei Versos de Fernando de Herrera, a cura di Adolphe Coster, Biblioteca Románica, Strasburgo 1914; il numero romano si riferisce al libro d'ordine, i numeri arabi ai componimenti e ai versi; se non v'è altra indicazione, ci si riferisce ai sonetti. I passi della poetica herreriana sono contenuti in Obras de Garcí Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera, Sevilla 1580).

Arezzo, aprile 1953.

ROBERTO LONGHI DAL MORONI AL CERUTI

NEL NOVEMBRE scorso, discutendosi a Milano sul tema di una mostra da allestire per questa primavera a Palazzo Reale (e che, s'intende, non scomparisse in confronto a quella, fortunatissima, del Caravaggio, nel '51), non esitai a dichiararmi per la soluzione più semplice. Proporre cioè alla lettura del pubblico un brano meno noto, ma ben scelto, della vicenda dell'arte lombarda. Un brano che fosse vigorosamente 'regionale' senza esser provinciale; un brano che ognuno potesse leggere, se non proprio tutto d'un fiato, almeno speditamente e con l'interesse che in un racconto, percorso dal mormorio di una corrente profonda, destano anche le pause e le cesure inevitabilmente segnate dal variare dei tempi, dei costumi, dei protagonisti.

Non già che il brano, per cui suggerivo il titolo di 'Pittori della realtà in Lombardia', fosse già bell'e scritto da tempo e non si trattasse che di schierarne le 'illustrazioni' nelle sale della mostra; la stessa sorpresa arrecata dal titolo starebbe a indicare il contrario. Ma qui per l'appunto poteva consistere il senso, relativamente inedito, della proposta.

È d'obbligo dir subito che la formula dell'intitolazione, sulle cui viscere non mancarono di chinarsi subito gli aruspici delle cantonate, non era punto nuova, avendola già usata l'amico Charles Sterling per la mostra dei caravaggeschi francesi all'Orangerie, nel lontano 1934. Non intendiamo rinnegare il nostro debito alla formula felicissima, ma resti

a nostro carico l'inedito dell'applicazione ad un argomento tutto diverso. Erano le sempre più ampie e insidiose braccia della parola 'realta' a invitare alla trasposizione?

Io vedo bene che al ricorrere, oggi sempre più frequente nelle discussioni sull'arte, di questa parola pesante e decisiva, molti visi, anche di amici fidatissimi e non soltanto di idealisti coturnati, si sbiancano come trafitti da un dolore troppo acuto; e sono magari di quegli stessi che, senza avvertire la connessa esigenza dialettica, usano ad ogni passo, e forse con troppo diletto, la parola 'maniera', o 'manierismo'; come se il fatto storico ch'essa vuole esprimere potesse esistere fuori del contrasto fondamentale con un opposto che sarebbe difficile chiamare altrimenti che 'realismo' e, nel nostro campo più specifico, 'pittura della realta'.

La forza di quel contrasto, spesso compresente negli aspetti di uno stesso tempo artistico, è stata lungamente smorzata dalla storia dell'idealismo formalistico, che con la forza degli 'stili' e con uno scambio iniziale di complimenti reciproci faceva andar di conserva magari Michelangelo e Tiziano; però col risultato di lasciar fuori, come terzo incommodo, la parte della 'realta', e di svigorire la storia del suo inevitabile umore polemico e propulsivo.

Eppure, anche entro lo stesso secolo d'oro, nell'aurco Cinquecento (per scegliere l'epoca da cui la Mostra incomincia), è difficile negare la coesistenza dei due opposti: da un lato una 'maniera' artificiale e sempre più astracnte dal dato di natura; dall'altro (ed ecco qui esposto l'esempio fondamentale del Moroni) una semplicità accostante, una penetrante attenzione, una certa calma fiducia di poter esprimere direttamente, senza mediazioni stilizzanti, la 'realta' che sta intorno. Prevedibile che codesta fiducia e confidenza col vero dovesse dimostrarsi illusione al lume di una più tarda filosofia; ma se l'arte che su quella fiducia era sorta riuscì a convincere della sua 'finzione' innumerevoli spettatori, vuol dire che anche la storia di una grande illusione — quella realistica — potrà ricevere le sue lettere di nobiltà. Non dico che, su questa via, si debbano addirittura vagheggiare gli 'inganni' (come un certo genere di troppo credulo realismo ebbe a chiamarsi); ma se l'antichissima favola degli uccelli che volano a beccare gli acini sui tralci dipinti da Zecusi è ritornata nel limbo per troppa infanzia, resta sempre da spiegare perché, sui rami dell'albero dipinto dal giovane Mondrian, patriarca dei moderni astrattisti, non abbiano mai provato a posarsi degli uccelli ma soltanto dei critici.

Se poi oggi l'esigenza sempre più sentita di reimpegno, per così dire, della parola 'realtà', sia nel nostro campo originata da una, vorrei dire, 'sazietà del digiuno' portato dall'astrattismo dominante o da ideologie indotte da altre sfere dell'intelletto e dell'azione, non è da ricercare qui; ma mi sento certo che anche la situazione odierna non potrà che avvantaggiarsi dalla migliore conoscenza d'uno dei precedenti storici più autorevoli del contrasto indicato. Che la Lombardia, dapprima nel lungo frangente della 'maniera', poi nella lunga ondata del 'barocco' tenesse per il termine realistico, è appunto quel che dovrebbe risultare dal racconto figurato, attraverso quasi due secoli, dalla mostra odierna; un brano di storia che rattrista il Cattaneo non conoscesse, o divinasse, per darne sia pure un riflesso, un lampo soltanto, in quello che fu l'elogio più alto che una regione, una terra abbia mai riscosso; nel suo immortale discorso sulla Lombardia.

*

Il racconto della mostra può forse cominciare con un aneddoto che, ove lo si sappia leggere, è di buona apertura all'intera vicenda. Si narra cioè che quando i rettori veneziani si recavano al loro ufficio di Bergamo (allora terra di San Marco) Tiziano, che era Tiziano, li consigliasse a dedicar qualche posa al bergamasco Moroni, che, i ritratti, li faceva 'naturali'. La storia locale, e in genere la storia idealizzante, non ha mancato di prender per buono questo complimento, col risultato di ricoverare il Moroni sotto l'ala stessa di Tiziano; rivale magari, ma perché seguace, apprezzatissimo dal maggiore maestro. Lasciamo stare che già il modo in cui la critica municipale sentì il bisogno di trasformare l'episodio (come cioè se fosse un maggiorenne bergamasco a recarsi a Venezia per avere il proprio ritratto da Tiziano, e da questi rimandato a Bergamo all'altrettanto bravo Moroni), poteva suggerirlo; ma è povera caparbietà non avvertire che nel consiglio di Tiziano v'era, oltre che degnazione, anche una certa ironica insidia. Tiziano voleva intendere ch'egli non faceva ritratti 'naturali', ma che li sapeva fare il Moroni: ecco il sugo della storia. Era allora una condanna, ma oggi anche un riconoscimento, sebbene inconscio, che la naturalezza (e cioè quella tal fiducia nella realtà) stava di casa piuttosto ai confini della Lombardia.

L'ironia di Tiziano toccava, oltre che il Moroni, anche la classe modesta dei committenti. I rettori di Bergamo non eran modelli per Tiziano, che non dipingeva che i grandi

della terra a cominciar dall'imperatore e fermadosi poco più giù, mentre il Moroni finì per ritrattare tutti i suoi bergamaschi: dai nobili ma accostanti suoi patroni di Albino, i conti Spini, ai soldati in licenza che avevan cercato fortuna nelle armate imperiali, ai parroci e ai maestri di scuola delle valli bergamasche, ai professionisti di città ('l'avvocato', per il suo ritratto di Londra, è un titolo trovato dalla critica, ma che colpisce nel segno); e, via via, fino a quel 'Sarto' la cui 'naturalezza', o realtà che si voglia dire, fu fermata per sempre dal verso del maggior critico d'arte del Seicento, il Boschini: '*L'ha in man la forse, e vu 'l vedé a tagiar*'.

Giambattista Moroni, il più antico fra i protagonisti della Mostra, era nato ad Albino, fra il 1520 e il '30 e, per studiare pittura, invece che a Venezia, s'era recato a Brescia, dal Moretto. Scelta abbastanza significativa perché il Moretto, col Lotto e col Savoldo, era uno dei pittori che, appena tollerati a Venezia, erano stati invece ricercatissimi a Bergamo, a Brescia, a Milano; e ciò per le stesse ragioni che avevano provocato le allusioni di Tiziano. L'occasione odierna, nei suoi limiti, non poteva risalire troppo addentro in questa zona preistorica (a rischio di anticipare un'altra mostra), ma la breve anticamera che qui raccoglie alcune opere scelte e famose del Moretto e del Savoldo potrà già indicare, concisamente, come un serio impegno di naturalezza fosse già proprio, fin dagli anni del pieno classicismo, e persino in argomento sacro, alla pittura lombarda.

Ma restiamo al Moroni quando egli già è tornato a rinchiudersi, e per sempre, nella sua provincia. Perché, mentre il tirocinio a Brescia presso il Moretto è palese nelle sue opere, in esse, invece, non è dato scoprire ricordi d'altri viaggi di studio; tanto da suggerire ch'egli non abbia mai visitato le tre capitali artistiche dell'epoca: né Roma, né Firenze, né (si può sospettarlo fortemente) Venezia stessa.

Assai più certo si è che, ritornato in patria, egli vi acquistò presto gran nome come 'ritrattista' (i primi ritratti importanti sono già del 1553 e '54); e il destino del pittore sembrerebbe così già segnato. Ma occorre intendere quanta parte avesse in quel destino, la volontà. Perché non v'è dubbio che la fama acquistata non mancò di subito addossare al Moroni anche un buon numero di commissioni in tema sacro, dopo ch'era venuto a mancare alla regione il fornитore più pregiato del genere (l'ultimo quadro sacro del Lotto per la bergamasca è del 1546); ma è altrettanto palese che il Moroni, senza proprio rifiutarle (ché non si poteva) vi attese però con una voluta

schematicà stringatezza che, pur degna di comprensione, è ben lontana dal pareggiare i risultati eccelsi della sua 'ritattistica'.

S'era infatti appena chiuso il Concilio di Trento, e aveva spedito le sue regole per Parte. In base alle quali il Moroni ammette che l'arte sacra sia ormai quasi una sagomatura da ristampare e si regola di conseguenza; ciò che però, agli effetti dell'arte, vale peggio di un rifiuto. Tanto più ch'egli non fa segreto di questo, che vietandosi quasi affatto di fare arte nel genere sacro, se la riserva rifugiandosi nell'unica verità che gli sembrava ancora perlustrabile, quella del 'ritratto'. Ma quale 'ritratto'?

Penso che il Moroni non avrebbe neppure amato soggiungere 'realistico', perché, a suo parere, la specialità, con la sua esigenza inderogabile del 'far somigliante', era già arra sicura di una naturalezza più intensa. Ma oggi bisogna soggiungerlo, quell'aggettivo, perché l'epoca stessa del Moroni, fuori della Lombardia, vedeva il problema assai diversamente.

Lasciamo stare, per piacere, la posizione radicalmente negativa di Michelangelo che, salvo il caso, fin troppo privato, dell'effige di Tommaso Cavalieri, 'né prima, né poi di nessuno fece il ritratto, perché aborriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza' (Vasari). In tal caso, addio ritratti del Moroni. Ma v'erano altri casi, a quel tempo, che si chiamano d'insigne ritrattismo, e che pur sono agli antipodi del Moroni.

Certo che sarebbe buona cosa poter fare — e si faranno un giorno — mostre che rappresentino al vivo, e contigue, le antinomic fondamentali nell'arte di un'epoca. Qui per esempio, di fronte a una parete di ritratti del Moroni, così veri, semplici, documentarj da comunicarci addirittura la certezza di averne conosciuto i modelli, nulla di più significativo, per contrasto, che una parata di quei ritratti medicei che il Bronzino — agli stessi anni — andava congelando, quasi li pensasse in giada o in pietra dura; oppure una serie di effigi di Tiziano, assunte nell'empireo tonante dei colori; nei quali, secondo il pensiero dell'artista, stava la parte dell' 'infinita bellezza' (che è cosa diversa dalla 'verità'). Ma basta richiamarseli alla memoria per intendere che il problema del Moroni era diverso, e si poneva crudamente proprio come opposizione a quelle due forme d'intellettualismo (perché può darsi un intellettualismo anche del 'colore').

S'intende ormai che nel presentare oggi il Moroni, non si doveva insistere sulle sue prove di pittore sacro, e puntare invece sui ritratti. Chi avrebbe sopportato in loro vicinanza la 'Trinità' del 1576 a Sant'Alessandro della Croce, che sembra a stento di un... 'alfabeta'? E tuttavia, a miglior riprova del suo vero essere, qualche esempio si è voluto dare anche in quella parte, dove il Moroni diede quasi la spia dei suoi pensieri più reconditi: per esempio nel copiar liberamente la Madonna del Bellini (a Casa Agliardi) impicciolendola, nel rapporto con lo spazio, a guisa di ricordo d'una vecchia immagine (e si veda un fatto simile, anche meglio svolto, nel quadretto di 'Apparizione' oggi in America) /tavola 1/; o nella pala fatta per il paese natale di Albino, stringatissima di composizione, ma dove il pittore si è almeno abbandonato a rendere il senso di pioggia e nebbia sulle colline bergamasche, così come, in un formato minore, gli riuscirono il sole e l'ombra di un'ora di punta entro la scena delle 'Marie al Sepolcro' (coll. Polli); o nel rapporto animato tra il ritratto, quasi sequestrato in primo termine, e il lontano ricordo sacro sui monti, nella deliziosa paletta della Chiesa di Sant'Alessandro; o nelle trattazioni, almeno analogicamente, 'ritrattistiche' delle pale di Fiorano e di Romano /tavola 3/.

Quanto poi alla ritrattistica in senso stretto /tavole 2, 4-6/ occorreva insistere sulla sua fedeltà veridica; e sebbene la mostra non potesse sperare di procacciarsi, neppure per quest'occasione meditata, i capolavori di Londra o di Washington (gallerie giustamente regolate dalla più gelosa tutela dei propri averi), non so quando mai si vedranno ancora assieme tante grandi opere del Moroni più fedele: dal cavaliere in rosa, a quello in nero; dalla dama in verde, alla dama in rosso, e via dicendo: una riunione memorabile e da cui dovrebbe emergere un giudizio meno reticente che per l'addietro sul pittore bergamasco. Perché a chi dica: 'Ma in Lombardia chi non conosce il Moroni?' risponderei: 'Verissimo, ma chi l'ha fatto poi intendere veramente fuori di Lombardia?' E non è pregio di una cultura regionale cercar di portar lontano le proprie idee, e i propri valori, quando sembrino trascendere — e questo è privilegio dell'arte riuscita — la regione stessa? Non è questo, insomma, il tema più adatto per una mostra? Mi si obietterà ancora che il Moroni è presente in parecchi musei del mondo, da Londra a Washington, da Amsterdam a Philadelphia. Verissimo; ma presenza pura e semplice, magari per il fine di completare gl'indici, ecc., non è ancora sincero apprezzamento. Tanto vero

schematicità stringatezza che, pur degna di comprensione, è ben lontana dal pareggiare i risultati eccelsi della sua 'ritrattistica'.

S'era infatti appena chiuso il Concilio di Trento, e aveva spedito le sue regole per l'arte. In base alle quali il Moroni ammette che l'arte sacra sia ormai quasi una sagomatura da ristampare e si regola di conseguenza; ciò che però, agli effetti dell'arte, vale peggio di un rifiuto. Tanto più ch'egli non fa segreto di questo, che vietandosi quasi affatto di fare arte nel genere sacro, se la riserva rifugiandosi nell'unica verità che gli sembrava ancora perlustrabile, quella del 'ritratto'. Ma quale 'ritratto'?

Penso che il Moroni non avrebbe neppure amato soggiungere 'realistico', perché, a suo parere, la specialità, con la sua esigenza inderogabile del 'far somigliante', era già arra sicura di una naturalezza più intensa. Ma oggi bisogna soggiungerlo, quell'aggettivo, perché l'epoca stessa del Moroni, fuori della Lombardia, vedeva il problema assai diversamente.

Lasciamo stare, per piacere, la posizione radicalmente negativa di Michelangelo che, salvo il caso, fin troppo privato, dell'effige di Tommaso Cavalieri, 'né prima, né poi di nessuno fece il ritratto, perché aborriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza' (Vasari). In tal caso, addio ritratti del Moroni. Ma v'erano altri casi, a quel tempo, che si chiamano d'insigne ritrattismo, e che pur sono agli antipodi del Moroni.

Certo che sarebbe buona cosa poter fare — e si faranno un giorno — mostre che rappresentino al vivo, e contigue, le antinomie fondamentali nell'arte di un'epoca. Qui per esempio, di fronte a una parete di ritratti del Moroni, così veri, semplici, documentarj da comunicarci addirittura la certezza di averne conosciuto i modelli, nulla di più significativo, per contrasto, che una parata di quei ritratti medicei che il Bronzino — agli stessi anni — andava congelando, quasi li pensasse in giada o in pietra dura; oppure una serie di effigi di Tiziano, assunte nell'empireo tonante dei colori; nei quali, secondo il pensiero dell'artista, stava la parte dell' 'infinita bellezza' (che è cosa diversa dalla 'verità'). Ma basta richiamarseli alla memoria per intendere che il problema del Moroni era diverso, e si poneva crudamente proprio come opposizione a quelle due forme d'intellettualismo (perché può darsi un intellettualismo anche del 'colore').

S'intende ormai che nel presentare oggi il Moroni, non si doveva insistere sulle sue prove di pittore sacro, e puntare invece sui ritratti. Chi avrebbe sopportato in loro vicinanza la 'Trinità' del 1576 a Sant'Alessandro della Croce, che sembra a stento di un... 'alfabeta'? E tuttavia, a miglior riprova del suo vero essere, qualche esempio si è voluto dare anche in quella parte, dove il Moroni diede quasi la spia dei suoi pensieri più reconditi: per esempio nel copiar liberamente la Madonna del Bellini (a Casa Agliardi) impicciolendola, nel rapporto con lo spazio, a guisa di ricordo d'una vecchia immagine (e si veda un fatto simile, anche meglio svolto, nel quadretto di 'Apparizione' oggi in America) /tavola 1/; o nella pala fatta per il paese natale di Albino, stringatissima di composizione, ma dove il pittore si è almeno abbandonato a rendere il senso di pioggia e nebbia sulle colline bergamasche, così come, in un formato minore, gli riuscirono il sole e l'ombra di un'ora di punta entro la scena delle 'Marie al Sepolcro' (coll. Polli); o nel rapporto animato tra il ritratto, quasi sequestrato in primo termine, e il lontano ricordo sacro sui monti, nella deliziosa paletta della Chiesa di Sant'Alessandro; o nelle trattazioni, almeno analogicamente, 'ritrattistiche' delle pale di Fiorano e di Romano /tavola 3/.

Quanto poi alla ritrattistica in senso stretto /tavole 2, 4-6/ occorreva insistere sulla sua fedeltà veridica; e sebbene la mostra non potesse sperare di procacciarsi, neppure per quest'occasione meditata, i capolavori di Londra o di Washington (gallerie giustamente regolate dalla più gelosa tutela dei propri averi), non so quando mai si vedranno ancora assieme tante grandi opere del Moroni più fedele: dal cavaliere in rosa, a quello in nero; dalla dama in verde, alla dama in rosso, e via dicendo: una riunione memorabile e da cui dovrebbe emergere un giudizio meno reticente che per l'addietro sul pittore bergamasco. Perché a chi dica: 'Ma in Lombardia chi non conosce il Moroni?' risponderei: 'Verissimo, ma chi l'ha fatto poi intendere veramente fuori di Lombardia?' E non è pregio di una cultura regionale cercar di portar lontano le proprie idee, e i propri valori, quando sembrino trascendere — e questo è privilegio dell'arte riuscita — la regione stessa? Non è questo, insomma, il tema più adatto per una mostra? Mi si obietterà ancora che il Moroni è presente in parecchi musei del mondo, da Londra a Washington, da Amsterdam a Philadelphia. Verissimo; ma presenza pura e semplice, magari per il fine di completare gl'indici, ecc., non è ancora sincero apprezzamento. Tanto vero

schematica stringatezza che, pur degna di comprensione, è ben lontana dal pareggiare i risultati eccelsi della sua 'ritrattistica'.

S'era infatti appena chiuso il Concilio di Trento, e aveva spedito le sue regole per l'arte. In base alle quali il Moroni ammette che l'arte sacra sia ormai quasi una sagomatura da ristampare e si regola di conseguenza; ciò che però, agli effetti dell'arte, vale peggio di un rifiuto. Tanto più ch'egli non fa segreto di questo, che vietandosi quasi affatto di fare arte nel genere sacro, se la riserva rifugiandosi nell'unica verità che gli sembrava ancora perlustrabile, quella del 'ritratto'. Ma quale 'ritratto'?

Penso che il Moroni non avrebbe neppure amato soggiungere 'realistico', perché, a suo parere, la specialità, con la sua esigenza inderogabile del 'far somigliante', era già arra sicura di una naturalezza più intensa. Ma oggi bisogna soggiungerlo, quell'aggettivo, perché l'epoca stessa del Moroni, fuori della Lombardia, vedeva il problema assai diversamente.

Lasciamo stare, per piacere, la posizione radicalmente negativa di Michelangelo che, salvo il caso, fin troppo privato, dell'effige di Tommaso Cavalieri, 'né prima, né poi di nessuno fece il ritratto, perché aborriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza' (Vasari). In tal caso, addio ritratti del Moroni. Ma v'erano altri casi, a quel tempo, che si chiamano d'insigne ritrattismo, e che pur sono agli antipodi del Moroni.

Certo che sarebbe buona cosa poter fare — e si faranno un giorno — mostre che rappresentino al vivo, e contigue, le antinomie fondamentali nell'arte di un'epoca. Qui per esempio, di fronte a una parete di ritratti del Moroni, così veri, semplici, documentarj da comunicarci addirittura la certezza di averne conosciuto i modelli, nulla di più significativo, per contrasto, che una parata di quei ritratti medicei che il Bronzino — agli stessi anni — andava congelando, quasi li pensasse in giada o in pietra dura; oppure una serie di effigi di Tiziano, assunte nell'empireo tonante dei colori; nei quali, secondo il pensiero dell'artista, stava la parte dell' 'infinita bellezza' (che è cosa diversa dalla 'verità'). Ma basta richiamarseli alla memoria per intendere che il problema del Moroni era diverso, e si poneva crudamente proprio come opposizione a quelle due forme d'intellettualismo (perché può darsi un intellettualismo anche del 'colore').

S'intende ormai che nel presentare oggi il Moroni, non si doveva insistere sulle sue prove di pittore sacro, e puntare invece sui ritratti. Chi avrebbe sopportato in loro vicinanza la 'Trinità' del 1576 a Sant'Alessandro della Croce, che sembra a stento di un... 'alfabeta'? E tuttavia, a miglior riprova del suo vero essere, qualche esempio si è voluto dare anche in quella parte, dove il Moroni diede quasi la spia dei suoi pensieri più reconditi: per esempio nel copiar liberamente la Madonna del Bellini (a Casa Agliardi) impicciolendola, nel rapporto con lo spazio, a guisa di ricordo d'una vecchia immagine (e si veda un fatto simile, anche meglio svolto, nel quadretto di 'Apparizione' oggi in America) /tavola 1/; o nella pala fatta per il paese natale di Albino, stringatissima di composizione, ma dove il pittore si è almeno abbandonato a rendere il senso di pioggia e nebbia sulle colline bergamasche, così come, in un formato minore, gli riuscirono il sole e l'ombra di un'ora di punta entro la scena delle 'Marie al Sepolcro' (coll. Polli); o nel rapporto animato tra il ritratto, quasi sequestrato in primo termine, e il lontano ricordo sacro sui monti, nella deliziosa paletta della Chiesa di Sant'Alessandro; o nelle trattazioni, almeno analogicamente, 'ritrattistiche' delle pale di Fiorano e di Romano /tavola 3/.

Quanto poi alla ritrattistica in senso stretto /tavole 2, 4-6/ occorreva insistere sulla sua fedeltà veridica; e sebbene la mostra non potesse sperare di procacciarsi, neppure per quest'occasione meditata, i capolavori di Londra o di Washington (gallerie giustamente regolate dalla più gelosa tutela dei propri averi), non so quando mai si vedranno ancora assieme tante grandi opere del Moroni più fedele: dal cavaliere in rosa, a quello in nero; dalla dama in verde, alla dama in rosso, e via dicendo: una riunione memorabile e da cui dovrebbe emergere un giudizio meno reticente che per l'addietro sul pittore bergamasco. Perché a chi dica: 'Ma in Lombardia chi non conosce il Moroni?' risponderei: 'Verissimo, ma chi l'ha fatto poi intendere veramente fuori di Lombardia?' E non è pregio di una cultura regionale cercar di portar lontano le proprie idee, e i propri valori, quando sembrino trascendere — e questo è privilegio dell'arte riuscita — la regione stessa? Non è questo, insomma, il tema più adatto per una mostra? Mi si obietterà ancora che il Moroni è presente in parecchi musei del mondo, da Londra a Washington, da Amsterdam a Philadelphia. Verissimo; ma presenza pura e semplice, magari per il fine di completare gl'indici, ecc., non è ancora sincero apprezzamento. Tanto vero

che nelle ultime storie divulgative, ora di moda nei paesi anglosassoni, e che non sono certo da buttare (e citerei tra le migliori quelle del Gombrich e del Robb) il Moroni non fa punto spicco, ove pure si affacci.

La storia va infatti così, che la ‘specialità’ ritrattistica, nascendo per destinazione privata, resta a lungo nelle case per cui fu fatta, soprattutto come ricordanza affettiva. Per questo la fama del Moroni — di cui il Vasari avrebbe anche potuto far in tempo ad accorgersi nell’edizione del 1568 — restò a lungo bergamasca, e tutt’al più raggiunse le grandi collezioni della capitale politica, ch’era Venezia; però, salvo che nell’intelligenza critica del Boschini, con una buona dose di riserve mentali. Assai peggio, i pochi ritratti che del Moroni avevano provato a spingersi più lontano vennero assai presto a smarrire il nome del povero autore: già nel 1621, a Villa Borghese, un gran ritrattista come il Van Dyck appuntava sul taccuino l’impostatura del ‘Maestro di scuola’ (del Moroni) oggi a Philadelphia, scrivendo in margine: Tiziano; sotto il cui nome, infatti, il dipinto passò per tutto il ’700 fra la costernazione dei conoscitori itineranti bergamaschi (per esempio il Conte Giacomo Carrara); ch’erano radi, però, e poco ascoltati.

Sulla fine di quel secolo il Lanzi ebbe sul Moroni ancora un bel ritorno di fiamma dicendo che i ‘suoi ritratti presso i Conti Spini sembrano tuttora spirare e vivere’. Ma non fu creduto. È vero che l’Ottocento seppe, per pura ambizione filologica, riordinare anche qualche attribuzione moroniana; ma è soprattutto, io credo, per la felice contingenza dell’ estrazione bergamasca di due fra i critici più autorevoli del secolo, Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni, se la fama e, di contraccolpo, anche certe opere del Moroni (talune, purtroppo, fra le più belle) cominciarono a varcare i confini. Nel nostro secolo, dopo i brillanti paralleli, ma conditi di buone riserve, del Berenson (‘Moroni ci potrebbe rammentare Franz Hals se’, ecc. ecc.) sta la pienamente mancata occasione del 1911, quando la ‘Mostra del ritratto italiano’ a Firenze si dimentica di far l’obbligo suo ch’era di ordire l’impresa dal Moroni; e non invece dal Seicento, epoca per eccezione ‘antiritrattistica’.

Più tardi non saprei che di meglio riesumare, se non è il passo, quasi commovente, del Mather nel suo bel libretto del 1923 (sulla storia della pittura italiana); dove, pur senza intendere il doppio significato dell’episodio qui riferito in principio, anzi accettandolo come pieno riconoscimento del

Moroni da parte del Vecellio, soggiunge: 'Ed infatti il Moroni, pure mancando dello stile di Tiziano, guardò i suoi modelli con più forza e rigore di Tiziano stesso'. Ma dopo questa buona illuminazione, sembra stendersi di nuovo sul Moroni un velo d'indifferenza che bisognava rimuovere. La Mostra milanese, ne dà una prima prova, seguendo la via opposta a quella del caravanserraglio ritrattistico del 1911; vede anzi nell'inclinazione del Moroni il fondamento realistico che reggerà l'arte lombarda per due secoli, nei suoi valori più alti, non dico più riconosciuti; e di qui svolge il suo filo.

*

Lasciato dunque il più antico protagonista della Mostra, c'è ora da chiedersi se il racconto, per trovare, nella regione, un comprimario di egual peso, non debba fare un salto di almeno cent'anni, fino al Ghislandi. E dov'era finito nel frattempo il filo della storia?

Ma sarebbe troppo crudele non rammentare, almeno in parole, che il viaggio della pittura ha le sue diversioni improvvise a portar lontano, e, qualche volta, senza ritorno. E particolarmente iniquo sarebbe tacere che non fu senza meriti da parte del ritrattista Moroni se, dieci anni dopo la sua morte, un giovinetto delle vicinanze, Michelangelo da Caravaggio, poté avviarsi a Roma col manifesto già in tasca della rivoluzione realistica. Per buona sorte il pubblico ricorda bene la mostra di due anni fa e qui basterà segnare quel gran posto vuoto, senza muoversi dalla regione.

La quale poco seppe di quei fatti risolutivi, o ne raccolse referti mediati e imprecisi. Ma, appunto perciò, è più significativo che il Cavagna, il più antico fra i pittori locali dopo il Moroni, nel suo desiderio di accordare le nuove mode veneziane — specie quelle bassanesche — con la diligenza moroniana, venga a toccare effetti non tanto lontani da quelli del Caravaggio giovine; per es. nello squisito giovine 'flautista' del Museo di Algeri, qui presentato, così acutamente restituitogli da Francesco Arcangeli *tavola 7*. Non c'è poi bisogno di dire che il meglio di questi tentativi del Cavagna è in ambito ritrattistico — ed ecco il filo ritrovato almeno nelle seconde parti — tanto che, persino nelle sue pale d'altare, basta, per circoscrivere il meglio, isolare i brani dove intervengono ritratti; ciò che qui si è esemplificato presentando la paletta di Alzano, non certo per la parte alta, così vacua, ma per questi bellissimi 'Disciplinati' bianchi.

Che insomma, morto il Moroni, una certa flessione pro-

vinciale si noti nel luogo, è innegabile; e più che mai nel tentativo del Salmeggia, di dar lezioni postume di buona composizione classicheggiante al Moroni stesso. Fortuna che era morto. Ma, lasciato fuori campo il Salmeggia, come si conveniva alla presunzione culturale del suo modesto tentativo, sarebbe stato ingiusto non dare almeno un cenno effettivo di due pittori che, anche senza fornire prove altissime, sanno accompagnarci tuttavia, quasi amichevolmente, attraverso i lunghi anni (o, direi, pomeriggi, ché pomeridiana è la luce di quei loro quadri) del fosco, aduggiato Seicento; e ci assicurano, ma sempre a bassa voce, di avere almeno impedito che Bergamo fosse raggiunta dall'onda barocca. (Ché anzi, all'unico 'barocco' della regione, il cremasco Barbelli, poté servir di freno la conoscenza degli austeri bergamaschi). I due pittori che stanno così bene assieme (come ha giustamente rilevato il Testori) sono il Ceresa e il Baschenis; entrambi qui presenti, si confida, nei loro aspetti migliori.

Carlo Ceresa, che era stato a erudirsi a Milano alla robusta retorica di Daniele Crespi (e lo si avvertirebbe dalla forbita pulitezza dei suoi quadri sacri, se qui fosse stato luogo a presentarli), suole poi incantarsi di fronte ai suoi modelli — ancora un ritrattista! — come fossero automi di cera pallida e intiepidita; e la sua cura nel concretarli quasi ossessivamente come 'oggetti' fra luci e ombre a contrasto è assai simile alla lunga pazienza con cui Evaristo Baschenis — un sacerdote che aveva evidentemente molto tempo disponibile — colloca la sue 'mischellanee' di oggetti al traguardo dell'immobilità, sotto la luce protratta dei pomeriggi estivi; e prima cosparge, poi ritoglie a ditate (per maggiore 'inganno') la polvere sui dorsi, e dai dorsi, dei famosi liuti cremonesi.

Potrebbe quasi dirsi, a mo' di conclusione, che il Ceresa dipinga i suoi ritratti come 'nature morte' a carica vitale, e il Baschenis le sue 'mischellanee' come 'ritratti di strumenti musicali'.

Più ancora che del Ceresa, è difficile, del resto, arguire la cultura reale del Baschenis. Nei momenti di malumore questi sembra prepararsi poco più che dei complicati 'solitari' da cartomante disoccupato; mentre poi, improvvisamente, ai giorni buoni, ci dà capolavori come il silente dipinto della galleria di Bergamo, o come quello di Bruxelles, da parer quasi un frammento marginale di qualche ignota tragedia sacra caravaggesca (l'angolo di un Martirio di Santa Cecilia accanto agli strumenti amati); o come il 'Ragazzo con la

cestina di dolciumi' (coll. Suardi), /tavola 8/, dove diresti che, rivisitata la canestra del Caravaggio a Milano, il Baschenis si provi a rassomigliare a un Vermeer (e forse non gli riesce che uno Sweerts), sacrificatosi in provincia cattolica...

*

Il Baschenis moriva nel '77, il Ceresa nel '79. Da Venezia pittorica, nessuna nuova notizia confortante; tanto che, verso quegli anni, un giovine di Clusone, il Cifrondi, preferiva recarsi a studiare a Bologna, dov'era un'accademia che, col celebre Franceschini, si dava fin troppo tono; mentre anche il viaggio del giovanissimo Ghislardi a Venezia, non era neppure in cerca di pittura moderna.

Di Antonio Cifrondi, noto come temperamento estroso, bizzarro, avido di vagabondaggi (che infatti lo portarono fino in Francia alla corte di Louis XIV), non interessa qui la pittura sacra e decorativa, piuttosto fluida ma anche abboracciata, quale si può vedere nelle tele che rivestono tutto il salone di villa Colleoni (già Zanchi) a Rosciate. Ma, proprio ai margini di quell'opera, certi inserti ritrattistici quasi scherzosi (ora esposti alla Mostra), e fra essi l'autoritratto del pittore, ci indicano una diversa inclinazione, forse non abbastanza meditata dal Cifrondi, ma che pure già viene a connettersi con quel gusto di pittura tra didascalica e popolare che per tutto il Seicento aveva dato, da Bologna a Roma, disegni e incisioni alle 'Arti per via' ed altre serie somiglianti. E ci fu di meglio. Perché anche oggi, in Lombardia, non è raro incontrare, del Cifrondi, mezze figure di artigiani, zingari, commedianti, che se qualche volta eccedono nel 'caratteristico' e nell'improvvisazione, qualche altra indugiano con maggior impegno sugli argomenti insueti; e qui ne sono notevoli esempi nel 'Ciabattino' della raccolta Sciltian, nel 'Venditore di pannina' della raccolta De Micheli, nelle 'Cucitrici' o nell'incantevole, candido 'Mugnaio' (quasi 'Pierrot lunaire') della galleria di Brescia. E poiché i tempi tornano bene (gl'inserti di Rosciate sono fra il 1711 e il '13 e il pittore muore nel '30) è ormai chiaro come il Cifrondi, nei suoi ultimi anni, partecipi più vivamente a quella vena di genere popolare che nelle plaghe venete e lombarde, dal passaggio precoce del nordico Monsù Bernardo, ai vari interventi del friulano Carneo, del vicentino Pasquale Rossi, del gardesano Bellotti e dell'oltremontano 'Todeschini' (Zipper), va prevedendo, o almeno auspicando, l'imminente apparizione del genio realistico di Jacopo Ceruti.

*

Ma, intanto, a Bergamo già squillavano i ritratti del Ghislandi, che, nella Mostra, è il secondo grand'uomo.

Nato poco dopo la metà del '600 da un Domenico, pittor di decorazioni o poco più, Giuseppe Ghislandi accolse qualche primo rudimento in Bergamo, ma il suo avvenire fu segnato dal viaggio che, verso il '75, lo portò a Venezia, a farsi laico paolotto — e fu Fra Vittore — e a studiarvi, per tredici anni, i classici della pittura veneziana. A Bergamo sarebbe così rientrato nel 1688, ma per poco, ché, sentendo vantati di nuovo, a Venezia, i ritratti di Sebastiano Bombelli, vi tornò per addestrarsi sotto di lui; e furono altri dodici anni. Tornato in patria sui primi del nuovo secolo, il tirocinio non sembra neppur finito se il Ghislandi decide ancora di recarsi a Milano per un corso, diremo, di perfezionamento sotto il pittore nordico Salomone Adler, allora fin troppo rinomato per le sue 'teste di carattere', vagamente (e stentatamente) arieggianti il Rembrandt. Da un corso di studj così stranamente rallentato e protratto, sembra di capire che il Ghislandi assai pensosamente maturasse e non prendesse a fare spicco che dopo l'inizio del secolo nuovo, già prossimo ai suoi cinquant'anni (e del secolo precedente non sono infatti citati, di suo, che alcuni modesti esperimenti ritrattistici per uso privato o dell'ordine, nel convento che gli diede l'altro soprannome di *Fra Galgario*).

In confronto poi alla mediocrità palese dei suoi presunti maestri (palese per chi abbia in mente la grande statura del Ghislandi già adulto), pare anche d'intendere che quell'indugio presso di loro fosse studiosa pazienza di chi ha mire più lontane, mentre, avvicinandosi l'epoca della ragione e dei lumi, cerca ragioni e lumi in una più ampia meditazione retrospettiva. Che cosa contava essere a studio dall'uno o dall'altro, quando c'erano da riguardare Tiziano e Veronese? È, infatti, innegabile che, dopo il restringersi della cultura locale bergamasca, quando, dal Moroni, si trascorse al Ceresa e al Baschenis (e a parte il caso del Caravaggio ch'era riuscito ad evadere per una responsabilità più vasta), il Ghislandi, a somiglianza dei veneti e dei lombardi della nuova generazione come il Ricci, il Pellegrini, il Carlone, sembra voler prendere un passo più moderno, più europeo, ristudiandosi dapprima i 'classici' veneziani (e magari anche un 'romantico', come dovette sembrargli lo Strozzi), e poi le recenti maniere 'europee'; le cui notizie, corredate di qualche esempio, circolavano ampiamente tra Venezia e Milano che

sono i due estremi geografici delle esplorazioni del pittore, a parte la breve puntata del 1717 a Bologna che gli avrà servito, immagino, per discutere liberamente, col suo congeniale Crespi, di questioni rembrandtiane. (Qui, anzi, si gradirebbe sapere se la copia dell'autoritratto del Rembrandt che Augusto III acquistava per Dresda già nel 1742 — e cioè ancora vivo il pittore — come opera del Ghislandi, suggerisca una sua corsa sino a Firenze).

*

Ho sentito spesso dire distrattamente che il Ghislandi eccelle nel ritratto ‘di parata’, ma sarebbe già faintenderlo. Certo, avviato il nuovo secolo e alteratosi da tempo il costume, di spagnolo in francese, cresciute le gale, le sciarpe, le parrucche, il paolotto Ghislandi vede anche queste e se ne vale; ma con che sprezzatura, con che genio, con che insolenza, vorrei dire! Anche dentro codeste fioriture più sonanti che mi rammentano, non so perché, la grande musica veneziana del tempo, il Ghislandi guarda i suoi modelli, le sue ‘*têtes de caractère*’ (come già si chiamavano in Francia) con la stessa fedeltà del vecchio Moroni (ch’egli copiò più d’una volta per utile esercizio); ma con nuovo estro e sapore perché ora le asperge di cristalli di sale rembrandtiano (sapeva scegliersi i suoi eroi, il Ghislandi!); e con nuovi miracoli di ‘ottiche’ invenzioni, s’egli riesce a trasporre, sulle crespe fitte delle sciarpe, o sul traforo picchiettato dei merletti, il tócco, tra musicale e matematico, dei nuovi ‘vedutisti’ veneti.

Le sue, però, eran ‘vedute’ di uomini, e d’un mondo già più affollato, più vario. Nobili e nobilucci bergamaschi (sempre gran bevitori e cacciatori!); giudici parrucconi; servitori fedeli; dame ‘di maneggio’; spiantatissimi letterati (come lo straordinario Bruntino!); ecclesiastici d’ogni ordine e grado; e fino artigiani, barbieri; e l’allegro ‘spazzacamino’. Di nuovo, come nel vecchio Moroni, una serie della cui ‘reale’ esistenza, della cui ricca coloritura sociale a quei tempi (a parte le affini scoperte teatrali del Goldoni), quasi nulla sapremmo se non ce ne avesse detto, così acutamente, il Ghislandi. Peccato che Voltaire o Diderot non venissero a sapere, oltre che del Goldoni, anche del Ghislandi (solito mal destino della pittura che non ‘va per le stampe’); ché, proprio il Ghislandi, e in anticipo su tutta Europa (egli morì presto, nel 1743) ci lasciò una così completa galleria di ‘*honnêtes hommes*’ che solo Diderot avrebbe potuto com-

mentare. Il Conte Tassi, biografo del Ghislandi, non era un Diderot; e così, da noi, il vero 'illuminista' resta il Ghislandi stesso.

Ora non mi nascondo che molti lombardi, visitando la mostra, potranno anche dirci, come nel caso del Moroni, che qui si sapeva bene che il Ghislandi era un 'gran bel' pittore. Può darsi; ma perché allora non sforzarsi di farlo sapere più generalmente? A questo, soltanto una mostra può impegnarsi, purché sia ben fatta.

Oppure l'obiettore vorrà rammentarmi che una mostra simile per il Ghislandi c'è già stata: quella del ritratto italiano a Firenze, dove Fra' Galgario aveva una sala per sé, con venticinque ritratti assai ben scelti, e squisitamente commentati dal compianto Ciro Caversazzi (un uomo che ha fatto grande onore alla cultura storico-artistica bergamasca e che mi piace poter rammentare qui, in un'occasione che l'avrebbe certamente rallegrato). Bene: ricordo anch'io quella mostra e quella sala, dove il Ghislandi mi stupì, come tuttora mi stupisce; e anche mi rianimò, perché quando vi entrai, pur avendo appena vent'anni, ero già quasi crollato sotto le macerie ritrattistiche dei Sustermans, dei Delle Piane, e altrettali. Voglio dire che non era da una simile catastrofe culturale che la fama del Ghislandi poteva uscire definitivamente assodata. E, salvo che nell'animo del Caversazzi, temo che ciò non fosse nella mente di alcuno e meno che mai in quella dell'ordinatore della mostra. Questi, che era l'Ojetti, rievocando l'impresa dell'11 soltanto nel '27 (e forse il ritardo può giustificare ciò che segue), si esprime come se gli onori del trionfo ritrattistico fossero allora spettati al Sustermans, 'panegirista' mediceo. Proprio alla distinzione dei ritrattisti in 'confessori' e 'panegiristi', l'Ojetti teneva moltissimo; ma il suo cuore era piuttosto per i secondi che 'sono stati i sostegni dei governi, dell'autorità, della fede e della celebrità... I re e le donne sono i loro clienti; la loro pittura ariosa, magnifica ed eloquente ha lo scopo della scultura monumentale: attirare l'ammirazione, l'obbedienza, quand'è possibile il rispetto. Hegel, principe degli idealisti, dichiara franco che i ritratti debbono adulare'.

Posto che lo Hegel l'avesse detto (ma le cose non stanno proprio a quel modo), la mostra presente, dove il Moroni e il Ghislandi sono stati liberati apposta da un contesto storico che, del resto, non chiedeva che di espungerli, non sarebbe certo gradita allo Hegel, né all'Ojetti. Il quale, giunto alle sale del Ghislandi, lo trovava buono, ma con le altezzose

riserve dello 'sgargiante' e del 'provinciale'; ne rilevava anche la 'spietata osservazione nel rendere senza lusinghe la semplicità un po' presuntuosa e trasandata dell'eleganza lombarda nel Settecento...'; poca cosa cioè, a saper leggere fra le righe, in confronto alla capacità del Sustermans di adulare, adulare...

Venne poi nel '22, a Firenze, la mostra altrettanto grandiosa del Sei e e Settecento italiano, e il Ghislandi vi fu ridotto a sei pezzi; grado comparativamente più basso di quello serbatogli nel '30 a Londra, nel '35 a Parigi, con tre e quattro pezzi è vero, ma in un complesso così folto di nomi che non poteva certo dar luogo a una vera e propria 'personale'.

Questo si è voluto raccontare con qualche esattezza perché torni più chiaro che la fama del Ghislandi — sebbene rilanciata intelligentemente a Zurigo nel '48 — è ancora lunghi dall'essere riconosciuta secondo i meriti. I quali non possono risaltare che da una riunione amplissima come questa che ora si vede a Milano: e forse proprio perché, nel caso di un ritrattista di 'carattere', soltanto da molti esempi accortamente riuniti per simpatie o per contrasti, può emergere non solo la varia coloritura sociale di cui il Ghislandi fu grande indagatore, ma, entro ogni classe, l'alternativa continua degli umori e dei sentimenti. Un teatro che, per poco, diventerebbe libera conversazione /tavole 8-13/

'Il numero degli ecclesiastici nelle sale del Ghislandi non risulterà per avventura eccessivo?' mi chiedeva in proposito, durante la gestazione della mostra, uno zelante informatore milanese. Ma c'è da chiedere, piuttosto, quando mai, nella caratterizzazione di quella classe, si veda più liberamente indagato e ritrovato l'uomo comune; dal parroco acceso di estrazione contadinesca; al fanatico predicatore di Collegiata; al vecchio religioso dal viso solcato d'una clemenza degna d'un Cottolengo; al monsignore, invece, mondano, elegante, strizzato come una dama, e che, giureremmo, porta il busto a stecche per conservare la linea. Forse lo stesso Diderot (già da noi invitato a commentare il Ghislandi in un inedito 'Salon'!), non avrebbe rifiutato di scrutare anche questa serie, di cui, notoriamente, non era tenero...

A parte queste sue facoltà penetrative del modello, liberamente atteggiato, il visitatore avrà poi di che dissetarsi nella 'tecnica' prestigiosa del Ghislandi, nelle sue celebri lacche (egli se le fabbricava privatamente!), nei suoi impasti che, scavalcando più d'un secolo di pittura, sembrano talora uscire dallo studio di Courbet, proprio al tempo dell' 'Atelier',

mentare. Il Conte Tassi, biografo del Ghislandi, non era un Diderot; e così, da noi, il vero 'illuminista' resta il Ghislandi stesso.

Ora non mi nascondo che molti lombardi, visitando la mostra, potranno anche dirci, come nel caso del Moroni, che qui si sapeva bene che il Ghislandi era un 'gran bel' pittore. Può darsi; ma perché allora non sforzarsi di farlo sapere più generalmente? A questo, soltanto una mostra può impegnarsi, purché sia ben fatta.

Oppure l'obbiettore vorrà rammentarmi che una mostra simile per il Ghislandi c'è già stata: quella del ritratto italiano a Firenze, dove Fra' Galgario aveva una sala per sé, con venticinque ritratti assai ben scelti, e squisitamente commentati dal compianto Ciro Caversazzi (un uomo che ha fatto grande onore alla cultura storico-artistica bergamasca e che mi piace poter rammentare qui, in un'occasione che l'avrebbe certamente rallegrato). Bene: ricordo anch'io quella mostra e quella sala, dove il Ghislandi mi stupì, come tuttora mi stupisce; e anche mi rianimò, perché quando vi entrai, pur avendo appena vent'anni, ero già quasi crollato sotto le macerie ritrattistiche dei Sustermans, dei Delle Piane, e altrettali. Voglio dire che non era da una simile catastrofe culturale che la fama del Ghislandi poteva uscire definitivamente assodata. E, salvo che nell'animo del Caversazzi, temo che ciò non fosse nella mente di alcuno e meno che mai in quella dell'ordinatore della mostra. Questi, che era l'Ojetti, rievocando l'impresa dell'11 soltanto nel '27 (e forse il ritardo può giustificare ciò che segue), si esprime come se gli onori del trionfo ritrattistico fossero allora spettati al Sustermans, 'panegirista' mediceo. Proprio alla distinzione dei ritrattisti in 'confessori' e 'panegiristi', l'Ojetti teneva moltissimo; ma il suo cuore era piuttosto per i secondi che 'sono stati i sostegni dei governi, dell'autorità, della fede e della celebrità... I re e le donne sono i loro clienti; la loro pittura ariosa, magnifica ed eloquente ha lo scopo della scultura monumentale: attirare l'ammirazione, l'obbedienza, quand'è possibile il rispetto. Hegel, principe degli idealisti, dichiara franco che i ritratti debbono adulare'.

Posto che lo Hegel l'avesse detto (ma le cose non stanno proprio a quel modo), la mostra presente, dove il Moroni e il Ghislandi sono stati liberati apposta da un contesto storico che, del resto, non chiedeva che di espungerli, non sarebbe certo gradita allo Hegel, né all'Ojetti. Il quale, giunto alle sale del Ghislandi, lo trovava buono, ma con le altezzose

riserve dello 'sgargiante' e del 'provinciale'; ne rilevava anche la 'spietata osservazione nel rendere senza lusinghe la semplicità un po' presuntuosa e trasandata dell'eleganza lombarda nel Settecento...'; poca cosa cioè, a saper leggere fra le righe, in confronto alla capacità del Sustermans di adulare, adulare...

Venne poi nel '22, a Firenze, la mostra altrettanto grandiosa del Sei e e Settecento italiano, e il Ghislandi vi fu ridotto a sei pezzi; grado comparativamente più basso di quello serbatogli nel '30 a Londra, nel '35 a Parigi, con tre e quattro pezzi è vero, ma in un complesso così folto di nomi che non poteva certo dar luogo a una vera e propria 'personale'.

Questo si è voluto raccontare con qualche esattezza perché torni più chiaro che la fama del Ghislandi — sebbene rilanciata intelligentemente a Zurigo nel '48 — è ancora lungi dall'essere riconosciuta secondo i meriti. I quali non possono risaltare che da una riunione amplissima come questa che ora si vede a Milano: e forse proprio perché, nel caso di un ritrattista di 'carattere', soltanto da molti esempi accortamente riuniti per simpatie o per contrasti, può emergere non solo la varia coloritura sociale di cui il Ghislandi fu grande indagatore, ma, entro ogni classe, l'alternativa continua degli umori e dei sentimenti. Un teatro che, per poco, diventerebbe libera conversazione /tavole 8-13/

'Il numero degli ecclesiastici nelle sale del Ghislandi non risulterà per avventura eccessivo?' mi chiedeva in proposito, durante la gestazione della mostra, uno zelante informatore milanese. Ma c'è da chiedere, piuttosto, quando mai, nella caratterizzazione di quella classe, si veda più liberamente indagato e ritrovato l'uomo comune; dal parroco acceso di estrazione contadinesca; al fanatico predicatore di Collegiata; al vecchio religioso dal viso solcato d'una clemenza degna d'un Cottolengo; al monsignore, invece, mondano, elegante, strizzato come una dama, e che, giureremmo, porta il busto a stecche per conservare la linea. Forse lo stesso Diderot (già da noi invitato a commentare il Ghislandi in un inedito 'Salon'!), non avrebbe rifiutato di scrutare anche questa serie, di cui, notoriamente, non era tenero...

A parte queste sue facoltà penetrative del modello, liberamente atteggiato, il visitatore avrà poi di che dissetarsi nella 'tecnica' prestigiosa del Ghislandi, nelle sue celebri lacche (egli se le fabbricava privatamente!), nei suoi impasti che, scavalcando più d'un secolo di pittura, sembrano talora uscire dallo studio di Courbet, proprio al tempo dell' 'Atelier',

e rubargli persino qualche modello in cravattina a cordella romantica, in capelli incollati, e con la stessa densità di materia, quello stesso 'pétrissage' che il vecchio paolotto di Bergamo, all'ultimo, otteneva addirittura, non più coi pennelli, ma con le dita; forse per meglio modellarvi i contatti, le appiccature dell'aria alla pelle...

In una mostra per 'antitesi', come si suggeriva poc'anzi, con chi mai confrontare il Ghislandi? A giudicar dal fatto che le storie più recenti della pittura europea, giunte a quegli anni, non fanno cenno di lui, ma parlano diffusamente del Rigaud e del Largillière, ecco i suoi probabili compagni di mostra, con una sala ciascuno. Sarebbe a vedersi quale dovrebbe chiudersi prima. Posto che fosse quella dei pittori di Louis XIV, si potrebbe continuare la prova col Goya, col Courbet, col Manet; ma, variato il tempo, non sarebbe più neppure un'antitesi corretta (se di antitesi si trattasse)...

Del resto, il Ghislandi è abbastanza ricco per presentarsi da solo e reggere il confronto a distanza. I 'cinquanta' pezzi esposti a Palazzo Reale dovrebbero comunemente stupire; e lo stupore dimostrerebbe ancora una volta che il Ghislandi... non era conosciuto; e che non occorreva meno di questo schieramento — di cui il maggior merito va ai generosi collezionisti lombardi — per collocarlo al posto che tante volte gli è stato troppo leggermente promesso, ed altrettante, con pari frivolezza, differito. E il posto è quello del maggior ritrattista del Settecento, non in tutta Bergamo, ma in tutta Europa.

*

Il racconto dei pittori lombardi della realtà non è, però, ancora finito. Perché, sempre sui medesimi anni, a Brescia, un pittore che si chiamò Jacopo Ceruti, ma, nella regione, è noto soltanto col soprannome, fin troppo carico e insolente, di 'Pitocchetto', attende quasi esclusivamente (e non si sa come) a dipingere, non più, neppure, gli onest'uomini del Ghislandi, ma addirittura la povera gente; quella 'populace' che agli stessi illuministi sembrerà ancora irredimibile. 'Il me parait essentiel qu'il y ait des gueux ignorants' è detto da Voltaire nel 1760; donde assai difficilmente potrebbe derivare il corollario che i 'gueux' si possano o si debbano dipingere. Ma, a quella data, lì aveva già dipinti il Ceruti, e, per giunta, senza ombra di umore, senza altezzoso distacco, anzi con una umana partecipazione che sembra, per quei tempi (e anche per oggi), miracolosa *tavole 14-19/*. Tutto ciò poi, si avverte, non già in quadrucci di pochi centimetri che sarebbero anche

New York, coll. Kress

I - Moroni: 'L'apparizione al devoto'



e rubargli persino qualche modello in cravattina a cordella romantica, in capelli incollati, e con la stessa densità di materia, quello stesso 'pétrissage' che il vecchio paolotto di Bergamo, all'ultimo, otteneva addirittura, non più coi pennelli, ma con le dita; forse per meglio modellarvi i contatti, le appiccature dell'aria alla pelle...

In una mostra per 'antitesi', come si suggeriva poc'anzi, con chi mai confrontare il Ghislandi? A giudicar dal fatto che le storie più recenti della pittura europea, giunte a quegli anni, non fanno cenno di lui, ma parlano diffusamente del Rigaud e del Largilliére, ecco i suoi probabili compagni di mostra, con una sala ciascuno. Sarebbe a vedersi quale dovrebbe chiudersi prima. Posto che fosse quella dei pittori di Louis XIV, si potrebbe continuare la prova col Goya, col Courbet, col Manet; ma, variato il tempo, non sarebbe più neppure un'antitesi corretta (se di antitesi si trattasse)...

Del resto, il Ghislandi è abbastanza ricco per presentarsi da solo e reggere il confronto a distanza. I 'cinquanta' pezzi esposti a Palazzo Reale dovrebbero comunemente stupire; e lo stupore dimostrerebbe ancora una volta che il Ghislandi... non era conosciuto; e che non occorreva meno di questo schieramento — di cui il maggior merito va ai generosi collezionisti lombardi — per collocarlo al posto che tante volte gli è stato troppo leggermente promesso, ed altrettante, con pari frivolezza, differito. E il posto è quello del maggior ritrattista del Settecento, non in tutta Bergamo, ma in tutta Europa.

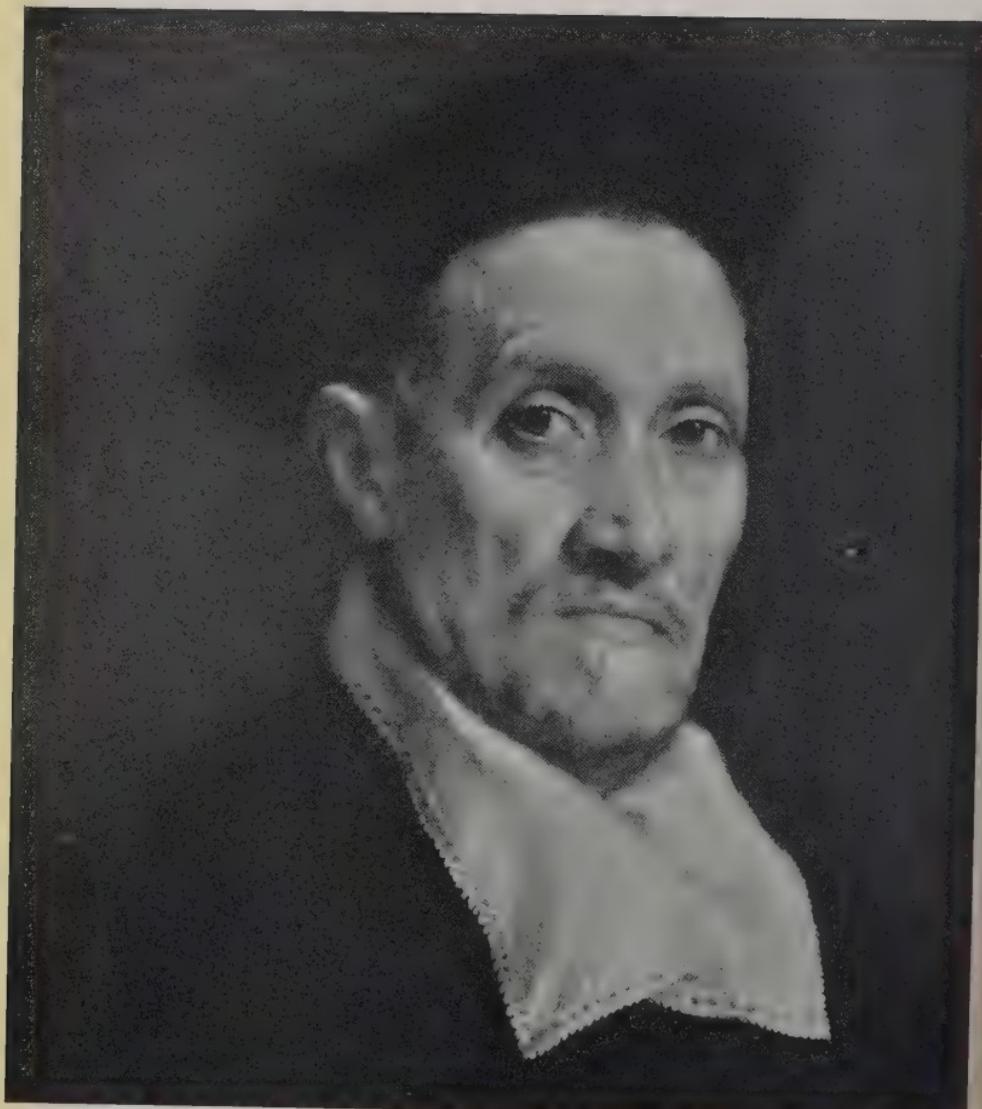
*

Il racconto dei pittori lombardi della realtà non è, però, ancora finito. Perché, sempre sui medesimi anni, a Brescia, un pittore che si chiamò Jacopo Ceruti, ma, nella regione, è noto soltanto col soprannome, fin troppo carico e insolente, di 'Pitocchetto', attende quasi esclusivamente (e non si sa come) a dipingere, non più, neppure, gli onest'uomini del Ghislandi, ma addirittura la povera gente; quella 'populace' che agli stessi illuministi sembrerà ancora irredimibile. 'Il me parait essentiel qu'il y ait des gueux ignorants' è detto da Voltaire nel 1760; donde assai difficilmente potrebbe derivare il corollario che i 'gueux' si possano o si debbano dipingere. Ma, a quella data, lì aveva già dipinti il Ceruti, e, per giunta, senza ombra di umore, senza altezzoso distacco, anzi con una umana partecipazione che sembra, per quei tempi (e anche per oggi), miracolosa */tavole 14-19/*. Tutto ciò poi, si avverrà, non già in quadrucci di pochi centimetri che sarebbero anche

New York, coll. Kress

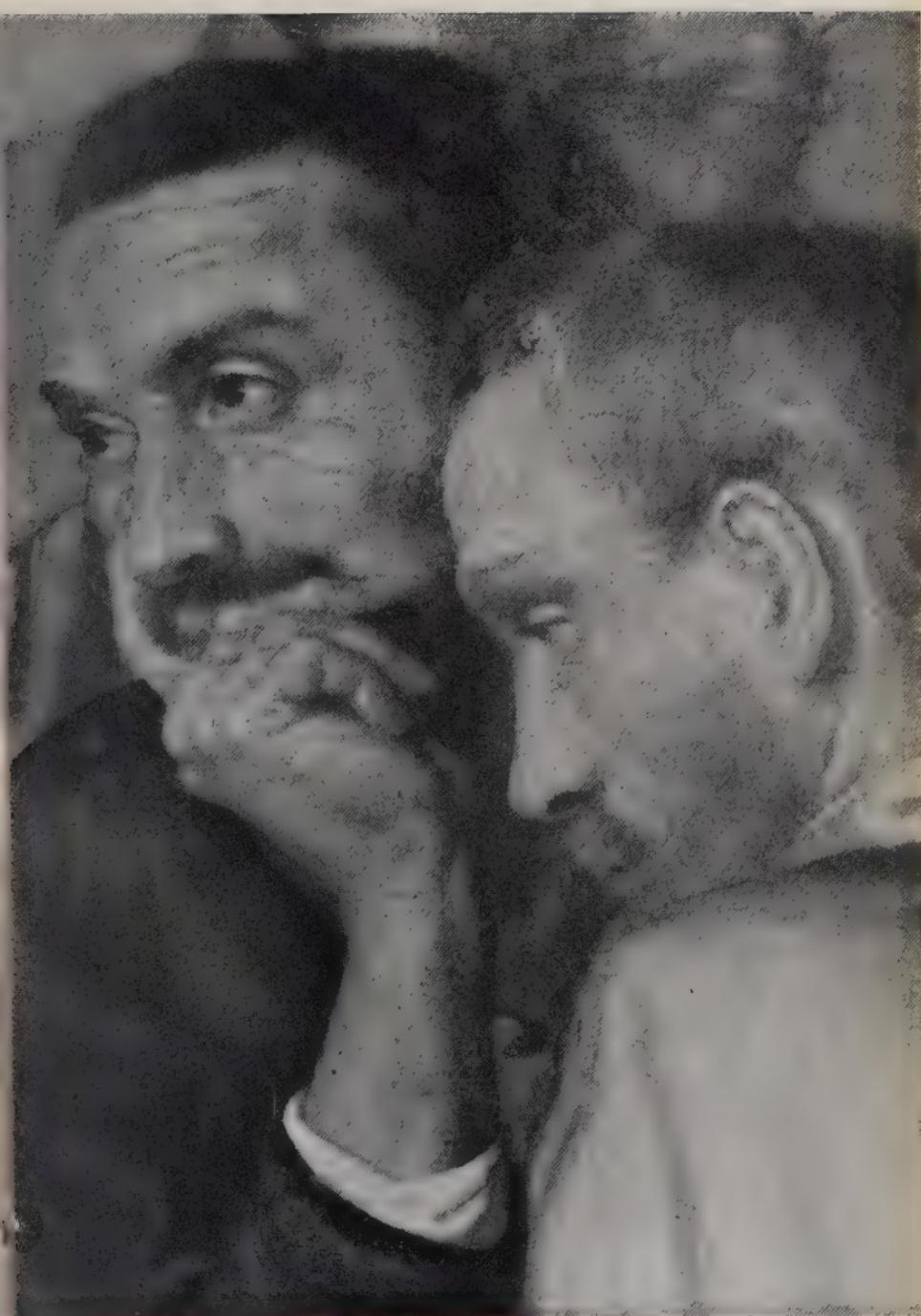


I - Moroni: 'L'apparizione al devoto'



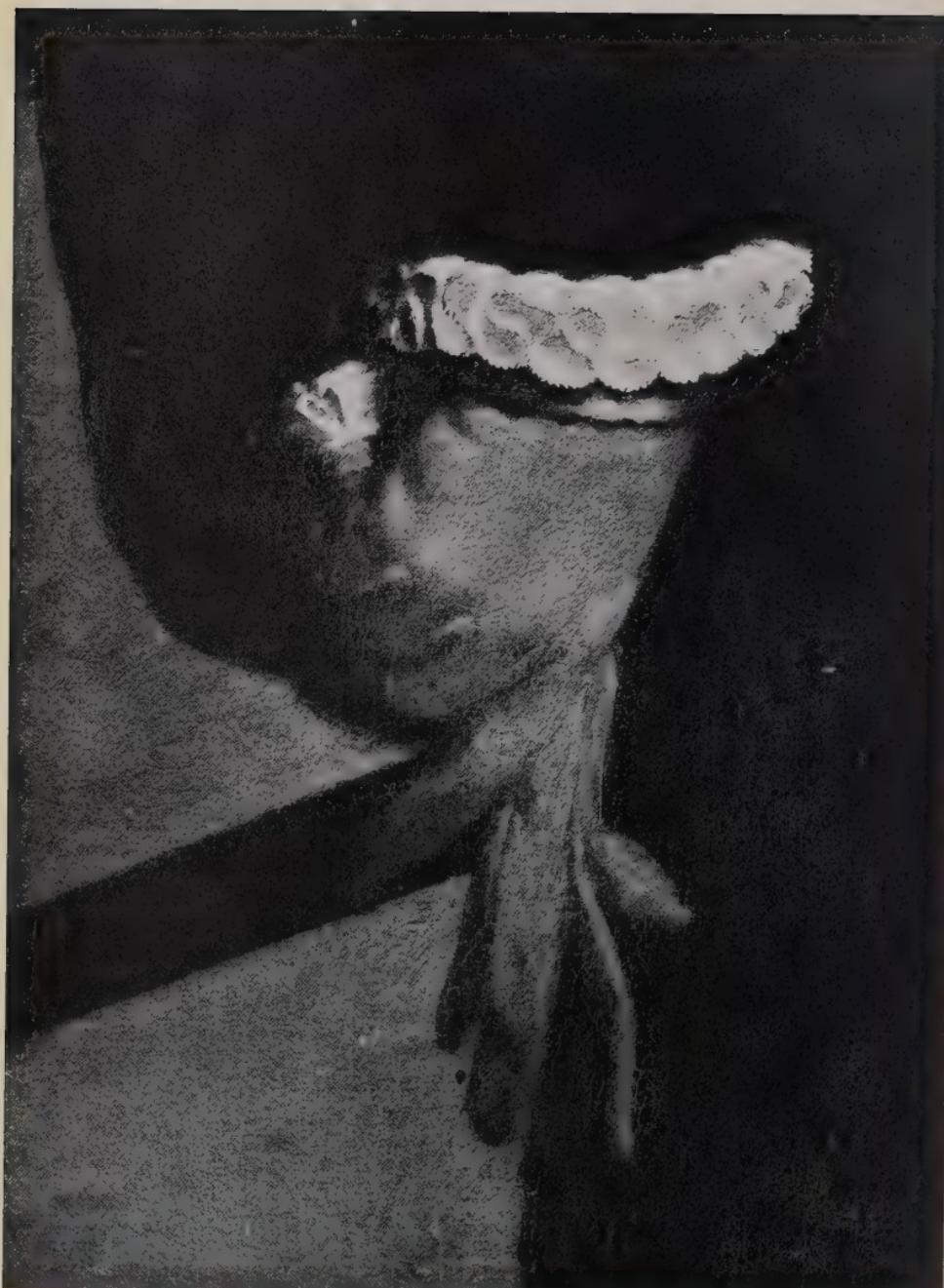
2 - Moroni: 'Testa di vecchio'

coll. privata



Moroni: particolare dell'«Ultima Cena»

Romano di Lombardia, chiesa dell'Assunta



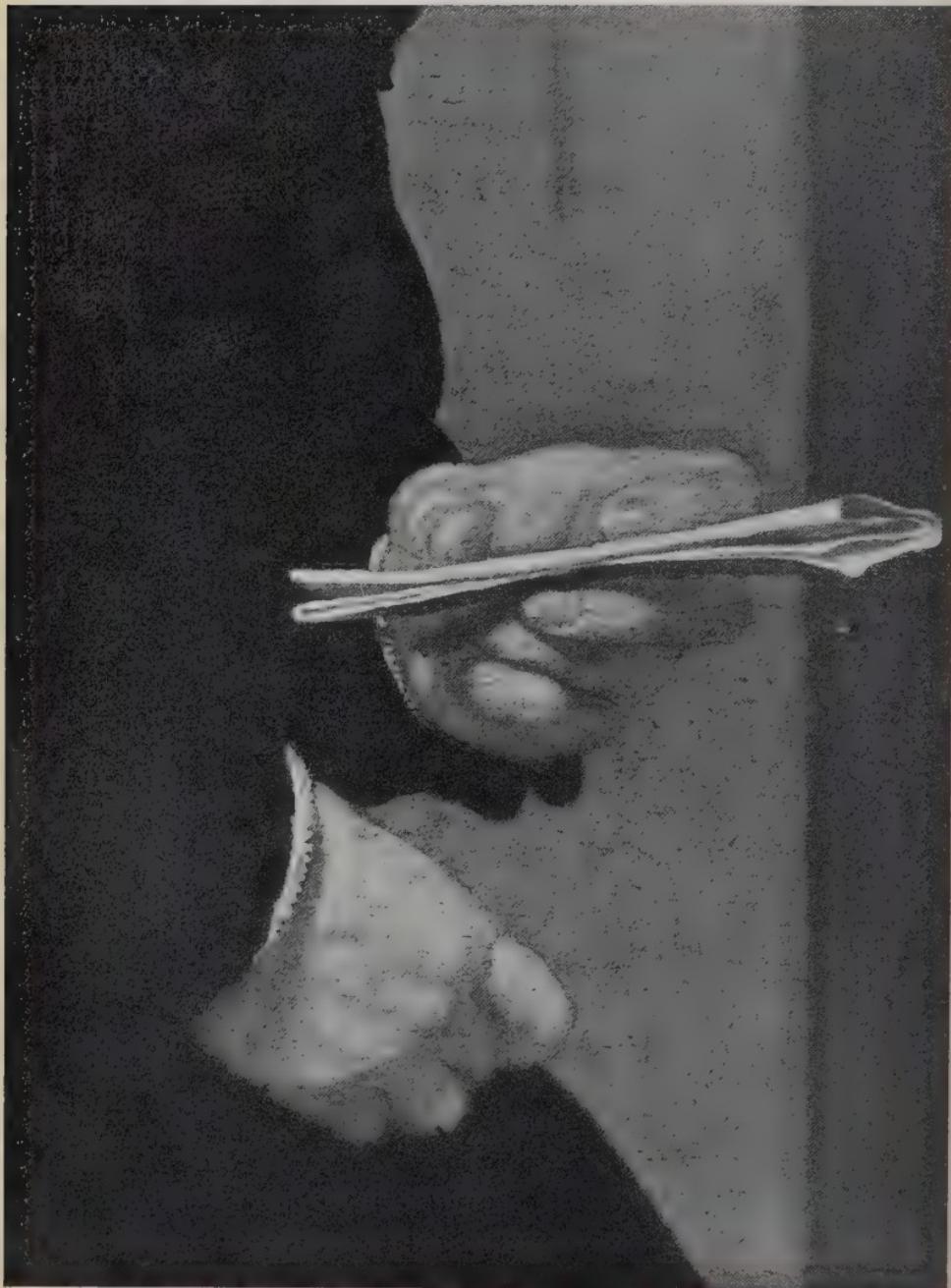
4 - Moroni: la mano inguantata dello 'Spini'

Bergamo, Acc. Carrara



Moroni: le mani nel ritratto del 'Pantera'

Firenze, Uffizi



6 - Moroni: le mani del 'gentiluomo in nero'

Vienna, Galleria



G. P. Cavagna: 'Flautista'

Algeri, Museo



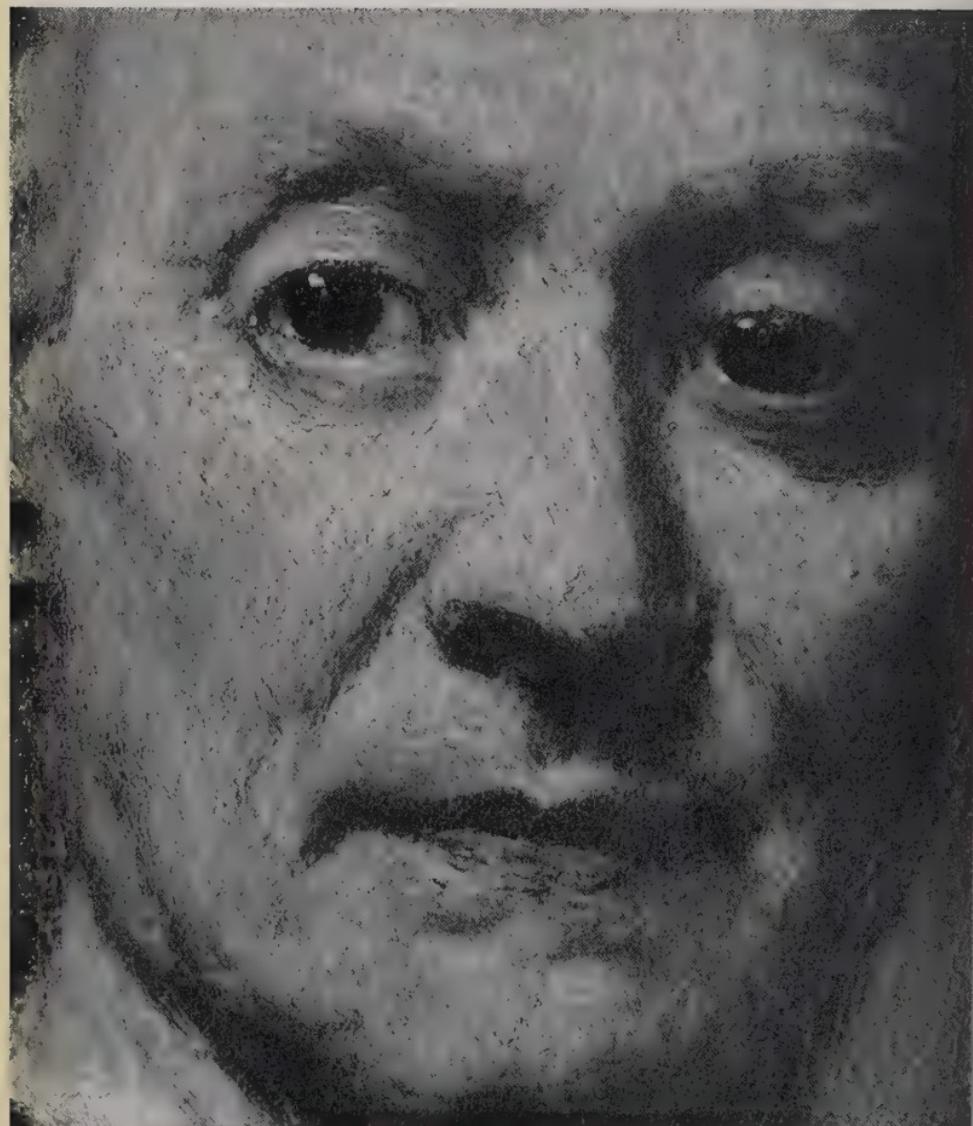
8 - Ghislardi: 'Ritratto di Isabella Camozzi'

Costa di Mezzate, conte Camozzi



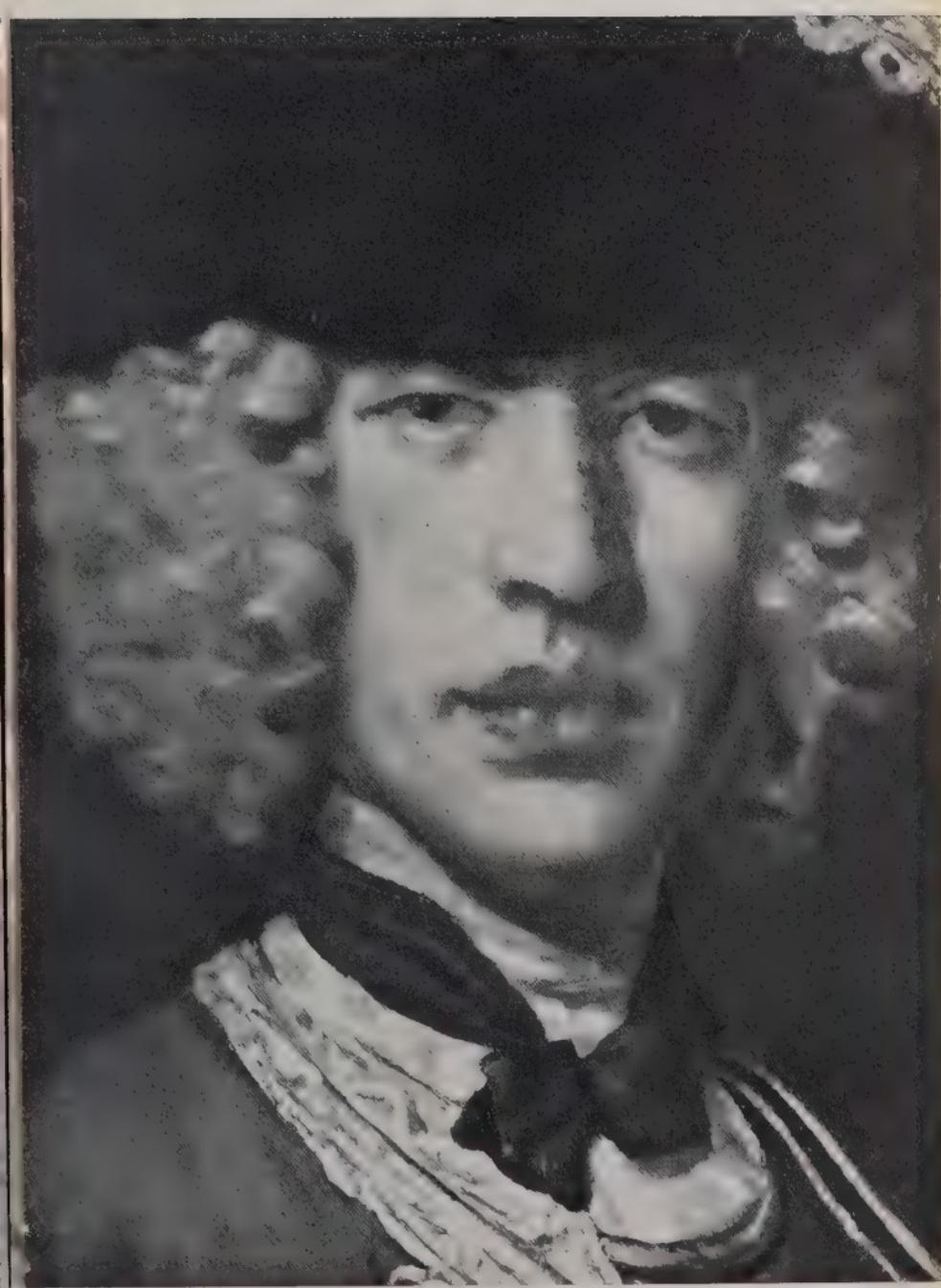
Ghislandi: 'Ritratto di giovane'

collezione privata



10 - Ghislandi: particolare dell'«Autoritratto»

Bergamo, Acc. Carrara



Ghislandi: la testa del 'Giovane Aristocratico'

Milano, Museo Poldi-Pezzoli



12 - Ghislandi: particolare del ritratto di un Secco Suardo

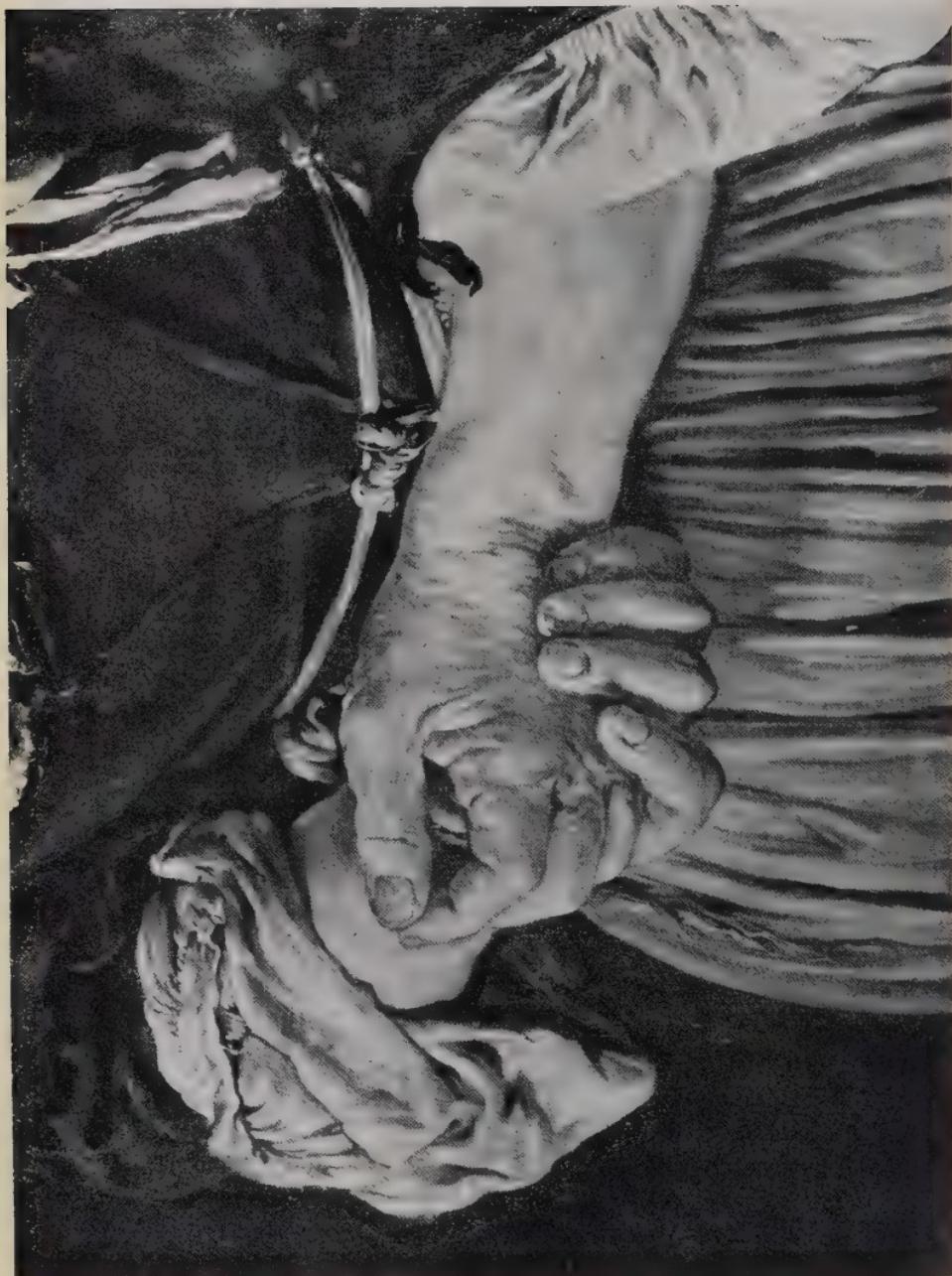
Roma, racc. privata





Padornello, Comit Salviaggio
r.4 - Ceruti: 'L'incontro nel bosco'





Nigoline (Brescia), Barone Monti



- Ceruti: 'La fantesca ferita'

Brescia, Conte Lechi



18 - Ceruti: 'Giovane pollaro' (particolare)

Bogliaco, coll. Bettini-Cazzago



Ceruti: 'Il giocatore ingenuo' (particolare)

Padernello, Conti Salvadego



20 - Antonio Vivarini: 'Madonna dell'Umiltà'

collezione privata

potuti passare come minuta suppellettile da salotto, ma in tele enormi, di figure grandi al vero, quasi che il pittore pensasse di aver trovato gli argomenti più importanti del mondo. Mendicanti a brandelli; gaglioffi e storpi di villa; soldatacci stranieri come ne bazzicavano in Lombardia al tempo delle guerre di successione; romei in sanrocchino, seduti all'ombra sui canti delle piazze di Brescia e di Salò; ragazzi da strada che taroccano a cavalcioni sulle ceste; i lavandaj alla fontana; la cucitrice che s'affaccia alla finestra con i riccioli nelle forcine; la fantesca ferita...

È probabile che il Ceruti (che già nel 1728 faceva ritratti storici nel Broletto bresciano, distrutti, purtroppo, nell'occupazione francese alla fine del secolo ma di cui si può farsi un'idea dai due ritratti equestri di Villa Acton a Firenze) partisse appunto dal caso 'ritrattistico', ormai privilegio della tradizione lombarda, com'era stata fondata dalla penetrante diligenza del Moroni e come ora si atteggiava, sempre a Bergamo, nei 'caratteri' azzeccati dal genio estroso del Ghislandi. Anche del Ceruti, infatti, non mancano esempi dell'interpretazione più recente; e il visitatore potrà ravvisarli nel 'gioviale' Fenaroli del '24, nello 'spavaldo' gentiluomo campagnolo di Casa Barboglio, nello 'svergognato' sergente dal braccio al collo della raccolta Morandotti, nell' 'intellettuale sfiduciato' di Salvatore Romano, o nelle 'Due sorelle' di Casa Sciltian; così cecoviane, crepuscolari, decadenti, 'basso impero'; quasi che il pittore già s'inspirasse al famoso 'vetro di Volnerio'...

Mi sembra poi d'intuire che soltanto in séguito, tentando di svolgersi da quell'impegno del 'caratteristico' a una veduta più vasta delle cose umane, avvertisse il Ceruti come, alla sincera 'ripresa' pittorica della vita feriale, non artefatta, dello strato più misero dell'umanità, non occorresse neppure il correttivo episodico del soggetto di genere, predestinato a stingere nel lepido, e nell'umoristico (e questo egli poteva ben rilevarlo dai tentativi del Keil, del Carneo, del Bellotti, del Cifrondi, del Todeschini); e bastasse invece la semplice (e come edificante) 'presentazione'. 'Ritratti', insomma, di uomini comuni e infelici, senza commento, ma grandi come il vero; grandi com'erano un tempo i quadri d'altare nelle chiese dell'antica religione; e dipinti colla stessa, antica fede (ma per nuovi argomenti).

Tutto è così stringente che, se sono del Ceruti i grandi quadri religiosi ordinatigli nel 1734 a Gandino, nel '38 a Padova, l'obbligo di inficiarli di nullità non vuole già dimi-

nuire la statura del pittore, ma soltanto intendere che, replicando molto più miseramente la crisi del patriarca Moroni nel genere ‘sacro’, anche il Ceruti si sentiva psichicamente ‘dissociato’ di fronte a quei vecchi temi, e subito incapace di ricomporre in sé le variabili esigenze. Fra le quali, l’unica internamente operosa fu quella che, nel pieno di un’età quasi affatto immersa nel ‘serbatojo’ d’Arcadia, lo spingeva invece, e fatalmente, a scoprire con anticipo incredibile una nuova e semplice natura, alla guisa di un nuovo Caravaggio.

Che una tale scoperta (*‘y à esas horas’*) torni infatti, sociologicamente, quasi inspiegabile, è troppo chiaro perché bisogni insistere su altro che non sia il genio, non tanto artistico, ma totalmente umano, del Ceruti. Chi e quanti fossero i committenti dei suoi teloni popolari, non saprei dire; ma certo non si potrebbe cercarli, plausibilmente, fra gli storpj, i mendicanti e i lavandaï. Qualche anno fa ebbi a suggerire che ‘il severo e grande Ceruti fosse costretto ad affidare i suoi capolavori di vita popolare allo svago dei nobili bresciani nelle ville suburbane del Garda’. Oggi trovo che l’ipotesi non rende giustizia a tutte le eventuali verosimiglianze del rapporto fra il Ceruti e i suoi committenti. Bello svago, infatti! Ché qui non si trattava già di acquistare periodicamente, con benigna condiscendenza, qualche quadretto ad un pittor bizzarro (però di talento!), ma di riempirsi casa e ville di questi suoi ‘memoranda’ insolenti e giganteschi. Era per gusto della buona pittura? Impossibile, perché non era ancor nato il costume che potesse dichiarar buona, che dico, sopportabile, la pittura del Ceruti. La quale non faceva, infatti, alcuna concessione alla bella e accesa ‘materia’ (il Ghislardi, almeno, era celebre per le sue lacche); anzi si restringeva, di solito, a una tenuta scabra, dimessa, color di polvere e di stracci. Una risposta vera, dunque, se mai verrà, sarà soltanto per merito di serie ricerche sulle vicende e gli umori più segreti della società bresciana del ’700; purché, speriamolo, si sappia condurle non su astrazioni di classe, ma per riesumazione di fatti certi e di persone vive (fosse anche una persona sola, oltre il Ceruti, miracolosamente, già in salvo).

Che, in ogni caso, non si trattasse di un movimento a portarlo, né di un possibile comune consenso, ve n’ha la controprova nel fatto che, alla sua incongrua apparizione, non corrispose pubblicamente (o almeno nei modi con cui è possibile consegnare ai posteri un fatto che sembri rilevante)

alcun riflesso critico. Nulla di nulla. Dopo neppur cinquant'anni dalla morte, il nome del Ceruti è sconosciuto al Lanzi, pur così attento anche alla 'pittura inferiore'. Agli informatori bresciani del Lanzi il Ceruti sarà sembrato, immagino, meno che 'inferiore', addirittura un 'pittor di villa' (ed è grato pensare, perché rientrerebbe veramente nel suo 'stile', che il Ceruti si fosse realmente provato in quegli 'inganni' murali ad affresco, di finte finestre aperte con la villana affacciata; finti fienili, finte scale appoggiate, e simili divertimenti ancor oggi in uso in Lombardia a render più sopportabili all'occhio nelle case di campagna le parti rustiche quando siano contigue alle padronali); e nelle tante ville bresciane giacquero infatti dimenticati gli umanissimi dipinti del Ceruti; a parte i tanti perduti o distrutti; e ritornati, così, stracci veri, nelle cucine e nelle stalle.

Dovettero passare centocinquant'anni (e qualcosa era successo nel frattempo) perché un'opera del Ceruti ridestasse l'attenzione. Fu quando si trasse dai depositi della galleria di Brescia, per esporlo a Firenze nel 1922, il dipinto, ora notissimo, dei 'Lavandaj. A una critica che si trovava fortunatamente già 'in fase' caravaggesca non fu difficile andare oltre. Vennero così (1927) le prime restituzioni, la esatta distinzione da Pietro Longhi (che, pure ammirando il Ceruti, torna veramente alla pittura dilettile, allo 'svago' della 'Caccia in valle'); le definizione del suo realismo e della sua alta tenuta morale in confronto ai tentativi precedenti nel genere popolaresco; i giusti richiami al Caravaggio e al Lenain. Frattanto, con l'aiuto di quel generoso consegnatario della buona tradizione culturale bresciana che è il conte Fausto Lechi, riaffiorava la conoscenza di molti altri dipinti del Ceruti nella regione, soprattutto nella mirabile serie di Padernello che il Delogu, nel 1931, commentava con ben fondato entusiasmo e pari penetrazione.

Così, gradatamente, fra il '22 e il '50, il Ceruti venne a procacciarsi in Europa la solita 'élite' dei soliti 'venticinque lettori'. Non ancora presente che sotto il nome del Longhi nella grande mostra italiana del '30 a Londra, fu però inviato nel '35 a quella di Parigi (sebbene indicato nel catalogo come pittore morto nel 1820); ma nello stesso anno molti suoi pezzi sono esposti a Brescia dalla Calabi e dallo Scrinzi; nel '38, mentre era stato dimenticato nel '22, il suo nome compare nell'appendice della Enciclopedia Italiana; nel '43 una sua buona scelta espone a Roma il Morandotti; finché, nel 1948, tre dei capolavori di Padernello sono presentati

nuire la statura del pittore, ma soltanto intendere che, replicando molto più miseramente la crisi del patriarca Moroni nel genere ‘sacro’, anche il Ceruti si sentiva psichicamente ‘dissociato’ di fronte a quei vecchi temi, e subito incapace di ricomporre in sé le variabili esigenze. Fra le quali, l’unica internamente operosa fu quella che, nel pieno di un’età quasi affatto immersa nel ‘serbatojo’ d’Arcadia, lo spingeva invece, e fatalmente, a scoprire con anticipo incredibile una nuova e semplice natura, alla guisa di un nuovo Caravaggio.

Che una tale scoperta (‘y à esas horas’) torni infatti, sociologicamente, quasi inspiegabile, è troppo chiaro perché bisogni insistere su altro che non sia il genio, non tanto artistico, ma totalmente umano, del Ceruti. Chi e quanti fossero i committenti dei suoi teloni popolari, non saprei dire; ma certo non si potrebbe cercarli, plausibilmente, fra gli storpj, i mendicanti e i lavandaj. Qualche anno fa ebbi a suggerire che ‘il severo e grande Ceruti fosse costretto ad affidare i suoi capolavori di vita popolare allo svago dei nobili bresciani nelle ville suburbane del Garda’. Oggi trovo che l’ipotesi non rende giustizia a tutte le eventuali verosimiglianze del rapporto fra il Ceruti e i suoi committenti. Bello svago, infatti! Ché qui non si trattava già di acquistare periodicamente, con benigna condiscendenza, qualche quadretto ad un pittor bizzarro (però di talento!), ma di riempirsi casa e ville di questi suoi ‘memoranda’ insolenti e giganteschi. Era per gusto della buona pittura? Impossibile, perché non era ancor nato il costume che potesse dichiarar buona, che dico, sopportabile, la pittura del Ceruti. La quale non faceva, infatti, alcuna concessione alla bella e accesa ‘materia’ (il Ghislandi, almeno, era celebre per le sue lacche); anzi si restringeva, di solito, a una tenuta scabra, dimessa, color di polvere e di stracci. Una risposta vera, dunque, se mai verrà, sarà soltanto per merito di serie ricerche sulle vicende e gli umori più segreti della società bresciana del ’700; purché, speriamolo, si sappia condurle non su astrazioni di classe, ma per riesumazione di fatti certi e di persone vive (fosse anche una persona sola, oltre il Ceruti, miracolosamente, già in salvo).

Che, in ogni caso, non si trattasse di un movimento a portarlo, né di un possibile comune consenso, ve n’ha la controprova nel fatto che, alla sua incongrua apparizione, non corrispose pubblicamente (o almeno nei modi con cui è possibile consegnare ai posteri un fatto che sembri rilevante)

alcun riflesso critico. Nulla di nulla. Dopo neppur cinquant'anni dalla morte, il nome del Ceruti è sconosciuto al Lanzi, pur così attento anche alla 'pittura inferiore'. Agli informatori bresciani del Lanzi il Ceruti sarà sembrato, immagino, meno che 'inferiore', addirittura un 'pittor di villa' (ed è grato pensare, perché rientrerebbe veramente nel suo 'stile', che il Ceruti si fosse realmente provato in quegli 'inganni' murali ad affresco, di finte finestre aperte con la villana affacciata; finti fienili, finte scale appoggiate, e simili divertimenti ancor oggi in uso in Lombardia a render più sopportabili all'occhio nelle case di campagna le parti rustiche quando siano contigue alle padronali); e nelle tante ville bresciane giacquero infatti dimenticati gli umanissimi dipinti del Ceruti; a parte i tanti perduti o distrutti; e ritornati, così, stracci veri, nelle cucine e nelle stalle.

Dovettero passare centocinquant'anni (e qualcosa era successo nel frattempo) perché un'opera del Ceruti ridestasse l'attenzione. Fu quando si trasse dai depositi della galleria di Brescia, per esporlo a Firenze nel 1922, il dipinto, ora notissimo, dei 'Lavandaj. A una critica che si trovava fortunatamente già 'in fase' caravaggesca non fu difficile andare oltre. Vennero così (1927) le prime restituzioni, la esatta distinzione da Pietro Longhi (che, pure ammirando il Ceruti, torna veramente alla pittura dilettevole, allo 'svago' della 'Caccia in valle'); le definizione del suo realismo e della sua alta tenuta morale in confronto ai tentativi precedenti nel genere popolaresco; i giusti richiami al Caravaggio e al Lenain. Frattanto, con l'aiuto di quel generoso consegnatario della buona tradizione culturale bresciana che è il conte Fausto Lechi, riaffiorava la conoscenza di molti altri dipinti del Ceruti nella regione, soprattutto nella mirabile serie di Padernello che il Delogu, nel 1931, commentava con ben fondato entusiasmo e pari penetrazione.

Così, gradatamente, fra il '22 e il '50, il Ceruti venne a procacciarsi in Europa la solita 'élite' dei soliti 'venticinque lettori'. Non ancora presente che sotto il nome del Longhi nella grande mostra italiana del '30 a Londra, fu però inviato nel '35 a quella di Parigi (sebbene indicato nel catalogo come pittore morto nel 1820); ma nello stesso anno molti suoi pezzi sono esposti a Brescia dalla Calabi e dallo Scrinzi; nel '38, mentre era stato dimenticato nel '22, il suo nome compare nell'appendice della Enciclopedia Italiana; nel '43 una sua buona scelta espone a Roma il Morandotti; finché, nel 1948, tre dei capolavori di Padernello sono presentati



20 - Antonio Vivarini: 'Madonna dell'Umiltà'

collezione privata

potuti passare come minuta suppellettile da salotto, ma in tele enormi, di figure grandi al vero, quasi che il pittore pensasse di aver trovato gli argomenti più importanti del mondo. Mendicanti a brandelli; gaglioffi e storpi di villa; soldatacci stranieri come ne bazzicavano in Lombardia al tempo delle guerre di successione; romei in sanrocchino, seduti all'ombra sui canti delle piazze di Brescia e di Salò; ragazzi da strada che taroccano a cavalcioni sulle ceste; i lavandaj alla fontana; la cucitrice che s'affaccia alla finestra con i riccioli nelle forcine; la fantesca ferita...

È probabile che il Ceruti (che già nel 1728 faceva ritratti storici nel Broletto bresciano, distrutti, purtroppo, nell'occupazione francese alla fine del secolo ma di cui si può farsi un'idea dai due ritratti equestri di Villa Acton a Firenze) partisse appunto dal caso 'ritrattistico', ormai privilegio della tradizione lombarda, com'era stata fondata dalla penetrante diligenza del Moroni e come ora si atteggiava, sempre a Bergamo, nei 'caratteri' azzeccati dal genio estroso del Ghislandi. Anche del Ceruti, infatti, non mancano esempi dell'interpretazione più recente; e il visitatore potrà ravvisarli nel 'gioviale' Fenaroli del '24, nello 'spavaldo' gentiluomo campagnolo di Casa Barboglio, nello 'svergognato' sergente dal braccio al collo della raccolta Morandotti, nell' 'intellettuale sfiduciato' di Salvatore Romano, o nelle 'Due sorelle' di Casa Sciltian; così cecoviane, crepuscolari, decadenti, 'basso impero'; quasi che il pittore già s'inspirasse al famoso 'vetro di Volnerio'...

Mi sembra poi d'intuire che soltanto in séguito, tentando di svolgersi da quell'impegno del 'caratteristico' a una veduta più vasta delle cose umane, avvertisse il Ceruti come, alla sincera 'ripresa' pittorica della vita feriale, non artefatta, dello strato più misero dell'umanità, non occorresse neppure il correttivo episodico del soggetto di genere, predestinato a stingere nel lepido, e nell'umoristico (e questo egli poteva ben rilevarlo dai tentativi del Keil, del Carneo, del Bellotti, del Cifrondi, del Todeschini); e bastasse invece la semplice (e come edificante) 'presentazione'. 'Ritratti', insomma, di uomini comuni e infelici, senza commento, ma grandi come il vero; grandi com'erano un tempo i quadri d'altare nelle chiese dell'antica religione; e dipinti colla stessa, antica fede (ma per nuovi argomenti).

Tutto è così stringente che, se sono del Ceruti i grandi quadri religiosi ordinatigli nel 1734 a Gandino, nel '38 a Padova, l'obbligo di inficiarli di nullità non vuole già dimi-

nuire la statura del pittore, ma soltanto intendere che, replicando molto più miseramente la crisi del patriarca Moroni nel genere ‘sacro’, anche il Ceruti si sentiva psichicamente ‘dissociato’ di fronte a quei vecchi temi, e subito incapace di ricomporre in sé le variabili esigenze. Fra le quali, l’unica internamente operosa fu quella che, nel pieno di un’età quasi affatto immersa nel ‘serbatojo’ d’Arcadia, lo spingeva invece, e fatalmente, a scoprire con anticipo incredibile una nuova e semplice natura, alla guisa di un nuovo Caravaggio.

Che una tale scoperta (‘y à esas horas’) torni infatti, sociologicamente, quasi inspiegabile, è troppo chiaro perché bisogni insistere su altro che non sia il genio, non tanto artistico, ma totalmente umano, del Ceruti. Chi e quanti fossero i committenti dei suoi teloni popolari, non saprei dire; ma certo non si potrebbe cercarli, plausibilmente, fra gli storpj, i mendicanti e i lavandaj. Qualche anno fa ebbi a suggerire che ‘il severo e grande Ceruti fosse costretto ad affidare i suoi capolavori di vita popolare allo svago dei nobili bresciani nelle ville suburbane del Garda’. Oggi trovo che l’ipotesi non rende giustizia a tutte le eventuali verosimiglianze del rapporto fra il Ceruti e i suoi committenti. Bello svago, infatti! Ché qui non si trattava già di acquistare periodicamente, con benigna condiscendenza, qualche quadretto ad un pittor bizzarro (però di talento!), ma di riempirsi casa e ville di questi suoi ‘memoranda’ insolenti e giganteschi. Era per gusto della buona pittura? Impossibile, perché non era ancor nato il costume che potesse dichiarar buona, che dico, sopportabile, la pittura del Ceruti. La quale non faceva, infatti, alcuna concessione alla bella e accesa ‘materia’ (il Ghislandi, almeno, era celebre per le sue lacche); anzi si restringeva, di solito, a una tenuta scabra, dimessa, color di polvere e di stracci. Una risposta vera, dunque, se mai verrà, sarà soltanto per merito di serie ricerche sulle vicende e gli umori più segreti della società bresciana del ’700; purché, speriamolo, si sappia condurle non su astrazioni di classe, ma per riesumazione di fatti certi e di persone vive (fosse anche una persona sola, oltre il Ceruti, miracolosamente, già in salvo).

Che, in ogni caso, non si trattasse di un movimento a portarlo, né di un possibile comune consenso, ve n’ha la controprova nel fatto che, alla sua incongrua apparizione, non corrispose pubblicamente (o almeno nei modi con cui è possibile consegnare ai posteri un fatto che sembri rilevante)

alcun riflesso critico. Nulla di nulla. Dopo neppur cinquant'anni dalla morte, il nome del Ceruti è sconosciuto al Lanzi, pur così attento anche alla 'pittura inferiore'. Agli informatori bresciani del Lanzi il Ceruti sarà sembrato, immagino, meno che 'inferiore', addirittura un 'pittor di villa' (ed è grato pensare, perché rientrerebbe veramente nel suo 'stile', che il Ceruti si fosse realmente provato in quegli 'inganni' murali ad affresco, di finte finestre aperte con la villana affacciata; finti fienili, finte scale appoggiate, e simili divertimenti ancor oggi in uso in Lombardia a render più sopportabili all'occhio nelle case di campagna le parti rustiche quando siano contigue alle padronali); e nelle tante ville bresciane giacquero infatti dimenticati gli umanissimi dipinti del Ceruti; a parte i tanti perduti o distrutti; e ritornati, così, stracci veri, nelle cucine e nelle stalle.

Dovettero passare centocinquant'anni (e qualcosa era successo nel frattempo) perché un'opera del Ceruti ridestasse l'attenzione. Fu quando si trasse dai depositi della galleria di Brescia, per esporlo a Firenze nel 1922, il dipinto, ora notissimo, dei 'Lavandaj. A una critica che si trovava fortunatamente già 'in fase' caravaggesca non fu difficile andare oltre. Vennero così (1927) le prime restituzioni, la esatta distinzione da Pietro Longhi (che, pure ammirando il Ceruti, torna veramente alla pittura dilettevole, allo 'svago' della 'Caccia in valle'); le definizione del suo realismo e della sua alta tenuta morale in confronto ai tentativi precedenti nel genere popolaresco; i giusti richiami al Caravaggio e al Lenain. Frattanto, con l'aiuto di quel generoso consegnatario della buona tradizione culturale bresciana che è il conte Fausto Lechi, riaffiorava la conoscenza di molti altri dipinti del Ceruti nella regione, soprattutto nella mirabile serie di Padernello che il Delogu, nel 1931, commentava con ben fondato entusiasmo e pari penetrazione.

Così, gradatamente, fra il '22 e il '50, il Ceruti venne a procacciarsi in Europa la solita 'élite' dei soliti 'venticinque lettori'. Non ancora presente che sotto il nome del Longhi nella grande mostra italiana del '30 a Londra, fu però inviato nel '35 a quella di Parigi (sebbene indicato nel catalogo come pittore morto nel 1820); ma nello stesso anno molti suoi pezzi sono esposti a Brescia dalla Calabi e dallo Scrinzi; nel '38, mentre era stato dimenticato nel '22, il suo nome compare nell'appendice della Enciclopedia Italiana; nel '43 una sua buona scelta espone a Roma il Morandotti; finché, nel 1948, tre dei capolavori di Padernello sono presentati

nuire la statura del pittore, ma soltanto intendere che, replicando molto più miseramente la crisi del patriarca Moroni nel genere ‘sacro’, anche il Ceruti si sentiva psichicamente ‘dissociato’ di fronte a quei vecchi temi, e subito incapace di ricomporre in sé le variabili esigenze. Fra le quali, l’unica internamente operosa fu quella che, nel pieno di un’età quasi affatto immersa nel ‘serbatojo’ d’Arcadia, lo spingeva invece, e fatalmente, a scoprire con anticipo incredibile una nuova e semplice natura, alla guisa di un nuovo Caravaggio.

Che una tale scoperta (‘y à esas horas’) torni infatti, sociologicamente, quasi inspiegabile, è troppo chiaro perché bisogni insistere su altro che non sia il genio, non tanto artistico, ma totalmente umano, del Ceruti. Chi e quanti fossero i committenti dei suoi teloni popolari, non saprei dire; ma certo non si potrebbe cercarli, plausibilmente, fra gli storpj, i mendicanti e i lavandaj. Qualche anno fa ebbi a suggerire che ‘il severo e grande Ceruti fosse costretto ad affidare i suoi capolavori di vita popolare allo svago dei nobili bresciani nelle ville suburbane del Garda’. Oggi trovo che l’ipotesi non rende giustizia a tutte le eventuali verosimiglianze del rapporto fra il Ceruti e i suoi committenti. Bello svago, infatti! Ché qui non si trattava già di acquistare periodicamente, con benigna condiscendenza, qualche quadretto ad un pittor bizzarro (però di talento!), ma di riempirsi casa e ville di questi suoi ‘memoranda’ insolenti e giganteschi. Era per gusto della buona pittura? Impossibile, perché non era ancor nato il costume che potesse dichiarar buona, che dico, sopportabile, la pittura del Ceruti. La quale non faceva, infatti, alcuna concessione alla bella e accesa ‘materia’ (il Ghislandi, almeno, era celebre per le sue lacche); anzi si restringeva, di solito, a una tenuta scabra, dimessa, color di polvere e di stracci. Una risposta vera, dunque, se mai verrà, sarà soltanto per merito di serie ricerche sulle vicende e gli umori più segreti della società bresciana del ’700; purché, speriamolo, si sappia condurle non su astrazioni di classe, ma per riesumazione di fatti certi e di persone vive (fosse anche una persona sola, oltre il Ceruti, miracolosamente, già in salvo).

Che, in ogni caso, non si trattasse di un movimento a portarlo, né di un possibile comune consenso, ve n’ha la controprova nel fatto che, alla sua incongrua apparizione, non corrispose pubblicamente (o almeno nei modi con cui è possibile consegnare ai posteri un fatto che sembri rilevante)

alcun riflesso critico. Nulla di nulla. Dopo neppur cinquant'anni dalla morte, il nome del Ceruti è sconosciuto al Lanzi, pur così attento anche alla 'pittura inferiore'. Agli informatori bresciani del Lanzi il Ceruti sarà sembrato, immagino, meno che 'inferiore', addirittura un 'pittor di villa' (ed è grato pensare, perché rientrerebbe veramente nel suo 'stile', che il Ceruti si fosse realmente provato in quegli 'inganni' murali ad affresco, di finte finestre aperte con la villana affacciata; finti fienili, finte scale appoggiate, e simili divertimenti ancor oggi in uso in Lombardia a render più sopportabili all'occhio nelle case di campagna le parti rustiche quando siano contigue alle padronali); e nelle tante ville bresciane giacquero infatti dimenticati gli umanissimi dipinti del Ceruti; a parte i tanti perduti o distrutti; e ritornati, così, stracci veri, nelle cucine e nelle stalle.

Dovettero passare centocinquant'anni (e qualcosa era successo nel frattempo) perché un'opera del Ceruti ridestasse l'attenzione. Fu quando si trasse dai depositi della galleria di Brescia, per esporlo a Firenze nel 1922, il dipinto, ora notissimo, dei 'Lavandaj. A una critica che si trovava fortunatamente già 'in fase' caravaggesca non fu difficile andare oltre. Vennero così (1927) le prime restituzioni, la esatta distinzione da Pietro Longhi (che, pure ammirando il Ceruti, torna veramente alla pittura dilettevole, allo 'svago' della 'Caccia in valle'); le definizione del suo realismo e della sua alta tenuta morale in confronto ai tentativi precedenti nel genere popolaresco; i giusti richiami al Caravaggio e al Lenain. Frattanto, con l'aiuto di quel generoso consegnatario della buona tradizione culturale bresciana che è il conte Fausto Lechi, riaffiorava la conoscenza di molti altri dipinti del Ceruti nella regione, soprattutto nella mirabile serie di Padernello che il Delogu, nel 1931, commentava con ben fondato entusiasmo e pari penetrazione.

Così, gradatamente, fra il '22 e il '50, il Ceruti venne a procacciarsi in Europa la solita 'élite' dei soliti 'venticinque lettori'. Non ancora presente che sotto il nome del Longhi nella grande mostra italiana del '30 a Londra, fu però inviato nel '35 a quella di Parigi (sebbene indicato nel catalogo come pittore morto nel 1820); ma nello stesso anno molti suoi pezzi sono esposti a Brescia dalla Calabi e dallo Scrinzi; nel '38, mentre era stato dimenticato nel '22, il suo nome compare nell'appendice della Enciclopedia Italiana; nel '43 una sua buona scelta espone a Roma il Morandotti; finché, nel 1948, tre dei capolavori di Padernello sono presentati

da Fernanda Wittgens, e a buon diritto, fra i 'Tesori della Lombardia' a Zurigo.

Maturava così il momento per una più ampia presentazione anche del Ceruti. Ma è dovere dir subito che senza l'aiuto validissimo dei competenti bresciani e le generose attenzioni di Fausto Lechi, neppure questa volta sarebbe stato possibile un raccolto che sembra il più adatto per rinsanguare l'aspetto, sino a ieri incólto, d'uno che mi sembra dei grandi artisti d'Italia.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Antonio Vivarini: Una 'Madonna dell'Umiltà'.

L'attribuzione al più antico dei Vivarini di questa gemmea tavoletta /tavola 20/ non è nostra; crediamo spetti ad un conoscitore inglese, visto che già verso il 1930 essa portava tale battesimo, quando si trovava in una Collezione Privata di Londra. Accettandola senza riserve — nemmeno in pro dell'ancora mitico Giovanni d'Alemagna — a noi preme presentare questo dipinto di formato minimo (cm. 30×27) non in quanto semplice aggiunta al catalogo di Antonio, ma per la singolare intenzione che qui lo ha guidato, giungendo alla definizione finale senza perder nulla della sua rara freschezza.

Se il referto fotografico non può che diminuire il significato dell'opera d'Arte con l'annullarne i dati cromatici, nel caso presente ciò significa distruggere l'espressione del dipinto, a un punto che difficilmente può pensare chi non ne abbia conoscenza diretta; perché qui la voce poetica è in funzione del colore come mai in Antonio Vivarini, né basta uno sforzo di immaginazione a ricostruirne l'intensità ed il timbro.

La Vergine, in rosso, azzurro e verde, si è seduta su di un cuscino al centro del prato che nel cuore della foresta è rimasto libero entro la densa siepe della vegetazione. Dal centro della radura verso i margini, la luce si va facendo man mano più scarsa, ché le cime degli alberi già trattengono gli ultimi raggi del sole occiduo; così che mentre un certo chiarore aleggia diffuso intorno alle due figure, tra i fitti tronchi è già buio. Il cielo si va oramai increspando di un tremolio, perdendo la sua limpida densità diurna; e il riflesso del tramonto tinge di scarlatto le nuvole che passano lentamente, lentamente e ad intervalli uguali, così uguali e regolari che, ad un tratto, da nuvole scarlate contro un cielo fiammeggiante divengono il ricorrente disegno di un immenso broccato rosso e oro.

È difficile, ripeto, senza aver visto il dipinto afferrare in pieno il senso di questa bellissima invenzione, realizzata con un minuto lavoro di granitura dell'oro, e volando questo, entro i contorni del *tempesta*, di sottilissimi strati di lacca rossa: una volta che tale significato è palese, l'opera assume improvvisamente un diverso sapore, quasi una nuova faccia che, tuttavia, lascia intatta quella precedente, senza diminuirne per nulla il tenero calore poetico. Adesso, contro il lussuoso fondale ogni elemento prende un valore sceltissimo e raro: la Vergine è assisa regalmente dignitosa, con una maestà di gesto e di atteggiamento che sono tutti uno con la costellazione di preziosi di cui è formata e di cui è circondata; una costellazione che, a volerla enumerare, comporterebbe la descrizione di un tesoro racchiuso entro uno scrigno, perché quella enorme, irreale pezza di seta e oro, è essa a ricevere la luce che si sprigiona da questo azzurro, questo rosso, questi verdi ora cupi ora cantabili, più inestimabili di qualsiasi plasma di smeraldo, o massello di lapislazzulo o di rubino.

Forse questa che, a chi legge la tavoletta nel 1953, appare come la seconda e più nascosta voce dell'opera e invece quella che ai tempi del pittore ne costituiva l'aspetto più facile e consueto; e la novità era proprio in quel significato di natura intuita liricamente che, per contro, è a noi l'appiglio più immediato e comunicativo. Perché il valore di Antonio Viverini è in questa riscoperta del mondo semplice e quotidiano che riemerge dalla crisalide di un universo lontano e irraggiungibile come quello visto sotto la specie del foglio miniato, dell'erbario o della proiezione siderale. E di tale riscoperta, questa tavoletta ci sembra uno degli esempi più ammirabili: qui è l'ora del crepuscolo a sortire una interpretazione di un lirismo timidamente commosso (ma non perciò meno intenso), già diverso dal cossoso calidoscopio di Gentile da Fabriano, di Jacobello e del Giambono che sono il terreno in cui affonda il pittore; e di nuovo, come altrove in Antonio Viverini, la flessione nasce sotto il segno di nuovi interessi formali che paiono affidare a Masolino. Sarebbe perciò di grande interesse poter datare con esattezza questo che è uno dei più antichi (se non il primo) esempi di *tramonto* offerto dalla pittura veneziana; allo stato attuale della cronologia del pittore ciò sembra assai arduo, tanto che non ci arrischieremo a giurare che questa tavoletta possa toccare, come incliniamo a credere, a un'epoca non lontana dalla 'Incoronazione' di San Pantaleone, che è del 1444.

Federico Zeri

Un'opera del Quartararo.

La cultura del Quartararo appare, ignorando affatto Antonello, basata su complesse combinazioni ispano-ferraresi nei 'SS. Pietro e Paolo' di Palermo, documentati del 1494, in cui, d'altra parte, tutto si ricostituisce in opera 'italiana', e così alta da superare il limite della provincia.

Spiegate completamente nella 'Incoronazione della Vergine', le qualità del siciliano sembrano davvero eccezionali, non solo per l'estrema preziosità pittorica (basti ricordare la Pentecoste, appena suggerita con tratti di blu, azzurro, verde, sullo scudo vitreo di S. Michele), o per l'inattesa fantasia della composizione (la corona di appuntite ali d'angelo), ma anche per i richiami, che sono evidenti in molte figure, ad elementi del tutto nordici, ma non provenienti dai Paesi Bassi: la straordinaria testa di vecchio, volta di tre quarti, accanto ad Adamo, trova riscontro solo in Dürer, del quale ha l'accanita penetrazione ritrattistica: per non parlare delle indicibili teste degli angeli, seminasoste una dietro l'altra, o del 'ritratto' di David. La stessa qualità della materia, gemmea, translucida, diversamente che in qualunque cosa spagnola o fiamminga, mi sembra indicare ascendenze, o per lo meno parallelismi, solo in tal senso.

Alla rarissima 'Incoronazione' può ora accostarsi, senza quasi nessun dubbio, questa 'Madonna' /tavola 21/, che la richiama in ogni particolare, ma specialmente nella strana e così peculiare invenzione, fantasia composita di motivi eccentrici, radunati e intonati su una scala di maligna raffinatezza. Essa è stata, abbastanza significativamente, attribuita dal Post a Pedro Delgado¹, per gli elementi italiani (squarcionesco-ferraresi: ma, sia qui precisato, senza riferimenti a Juan de Borgoña), i quali la riavvicinerebbero all'unica opera sicura di questi: con incertezza, tuttavia, date le differenze che corrono comunque tra i due dipinti. La lettura del brano del Post, a proposito, potrà riuscire alquanto istruttiva, quando si abbia cura di scorrerlo dal punto di vista proposto dalla nuova attribuzione; esso è addirittura

¹ C. H. Post, *A History of Spanish Painting*, X, pp. 419 segg., figg. 177 e 178. L'ubicazione attuale del quadro, che apparve qualche anno fa sul mercato antiquario italiano, mi è sconosciuta. Per il Delgado, vedi anche Post, *op. cit.*, IX, p. 366 e fig. 122. Per un confronto tra la 'Incoronazione' e la 'Madonna', non si trascuri la identità, oltre che di tanti elementi decorativi, come il broccato, o di altri, come le figurette dell'Annunciazione, nella 'Madonna', schizzate proprio come gli angeli intorno all'Eterno nella 'Incoronazione', anche dei caratteri delle scritte.

una riprova di quanto si è innanzi accennato sui precedenti del Quartararo. Ed è notevole come il Post stesso sia il primo ad asserire l'assoluta eccezionalità dell'autore di questa Madonna, e dell'altra compagna, che d'altro canto, anche per altri particolari di esecuzione, difficilmente potrebbe rientrare nell'ambito della regione di Toledo.

Ilaria Toesca

Due miniature dell'Aspertini.

Si è detto più volte che le 'Ore Albani', nel '12, segnano un certo momentaneo regresso dell'Aspertini, forse da imputare alla vicinanza del Perugino. Ad un esame più attento, in realtà, i fogli di Amico vi risultano quanto mai distanti da quello, limpidoissimo, dell'umbro: ché le grottesche nell'inquadratura del Presepio, di presa classica, servono soltanto a creare alla scena un fantastico fondo nero brulicante d'oro, anche se, nell'insieme più agghindato del solito, esse furono toccate con quei pennelli 'di stima' (per dirla col Malvasia), certamente sembrati doverosi per l'occasione. 'Que' da buon prezzo' potevano invece bastare per le iniziali correnti, come quelle di un Lezionario di S. Petronio, ora nella Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 892; cfr. L. Frati, in *Tesori delle Biblioteche d'Italia*, Emilia e Romagna, Milano 1932, p. 4) /tavola 22 a e b/. Com'è delicato, tuttavia, il lontano di paese di fronte a cui S. Petronio regge con tanta cautela la sua Bologna, e che piglio umoresco ha il Geremia inturbantato, dalle vesti bianche, viola, verdine: da datarsi, proprio, non dopo il 1506, stante lo stemma benti-vogliesco, poi sostituito con quello del Comune, che orna la prima pagina del codice.

Ilaria Toesca

Palma Vecchio: 'La morte di Pompeo Magno'.

Questo bellissimo dipinto /tavola 23/ — che posso pubblicare per la rara cortesia della compianta Lady Catherine Ashburnham — è finora sfuggito alla ricerca critica. Quando potei studiarlo direttamente, visitando nel 1949 le raccolte di Ashburnham Place nel Sussex, non recava indicazione precisa: qualcuno aveva pronunciato con esitazione un riferimento al Romanino, altri vi aveva ravvisato una certa somiglianza con la sfuggente personalità di Domenico Mancini, ma nessuno aveva lasciato, nel registro dedicato ai quadri della raccolta, una indicazione certa, né riguardo all'autore

Palma Vecchio né al soggetto. Eppure la qualità, davvero altissima, che si esprime in ogni centimetro quadrato della superficie, parla chiaro: non dover essere questa la fatica di una personalità marginale, ma piuttosto la prova, insolitamente libera e fresca, di un grande pittore che occasionalmente si è dedicato ad un'opera di decorazione, ad un fregio che, nella situazione originaria, doveva esser visto ad una certa distanza. Perché la gamma, di una luminosità squillante (anche a distanza di tempo l'esattezza di certe tonalità azzurre e arancioni non riesce a dimenticarla) e di effetto quasi variopinto, è distesa in toccate larghe, di prodigiosa sicurezza: una scrittura sciolta, quasi a macchia; a incastri di piani di geometrica semplificazione nel fondo, quasi di stenografica annotazione nella nave a sinistra.

Il sospetto che il dipinto non sia che un semplice elemento (e per giunta mutilo a destra, dove due figure di orientali sono tagliate a mezzo) di una serie di pannelli, databile assai indietro nel Cinquecento Veneziano, e dedicata ai successivi episodi di una ben precisa narrazione, ha trovato la conferma nella ricerca di un titolo certo per il soggetto, così insolito e raro: ma nel quale la corrispondenza con il capitolo 104 del Libro III del *De Bello Civilis* di Giulio Cesare è precisa al di là di ogni dubbio. È il racconto della triste fine di Pompeo Magno, che, attirato con false promesse di ospitalità da Tolomeo Re d'Egitto, viene trucidato da Achilla e dal disertore Lucio Settimio non appena, lasciata la nave ammiraglia, è sceso nella piccola barca che dovrebbe portarlo ad Alessandria. Fatti che collimano esattamente con la scena dipinta, dove le architetture del fondo mostrano ancora una volta quella curiosa fisionomia di una Venezia semplificata e riecheggiata con cui i pittori della Serenissima, fra il Quattro ed i primi del Cinquecento, erano soliti indicare l'Oriente, a cominciare da Gentile Bellini dopo Costantinopoli.

Ritrovato il soggetto, non resta che constatare l'appartenenza del pannello a quella serie, dedicata appunto ai fatti di Giulio Cesare, o alla Guerra Civile, il cui risarcimento venne iniziato dal Cavalcaselle col riunirne due scomparti (1871, *A History of Painting in North Italy*, Vol. III, edizione a cura di T. Borenius, Londra 1912, pag. 45), che il critico escludeva giustamente dal catalogo di Giorgione cui venivano abitualmente riferiti. Il primo è il 'Giulio Cesare che riceve la testa di Pompeo' nella Collezione di Lord Darnley a Puckle Hill, Cobham Hall [tavole 24-25], forse un tempo direttamente congiunto al pannello Ashburnham prima che

questo venisse decurtato alla destra; il secondo, più noto, è *Palma Vecchio* il 'Trionfo di Cesare' già nelle Collezioni Northwick e Cook, e passato nel 1948 alla Fondazione Samuel H. Kress di New York /tavola 26/: ambedue di assoluta, e fin troppo evidente, somiglianza col nuovo elemento qui illustrato.

Quanto all'autore dei tre stupendi dipinti: il Cavalcaselle, nell'escludere dal catalogo di Giorgione i due da lui riuniti (la tavola ora Kress aveva portato per un certo tempo persino il nome del Mantegna) parendogli di dovervi leggere una certa qual somiglianza col Pordenone unita, secondo lui, ad accenti vagamente fiorentini, tendeva a portare il gruppo nel giro della Scuola Friulana, non lunghi dal Morto da Feltre, forse Giovanni Battista Grassi; ma pur esprimendo una soluzione orientata in un senso che le ricerche più tarde hanno dovuto abbandonare, il suo occhio aveva già intuito la direzione giusta, quando faceva osservare le fortissime somiglianze delle due tavole a lui note con il celebre 'Concerto campestre' nella Collezione del Marchese di Lansdowne. Opera questa che riconosciuta come del Palma Vecchio da Sir Claude Phillips ('The Daily Telegraph', 7 ottobre 1909) ha fornito poi al Berenson la chiave per le due tavole Darnley e Cook (la seconda accostata dal Borenius al Romanino) che nelle due edizioni del 1932 e del 1936 delle Pitture Italiane del Rinascimento figurano nelle liste del Palma. Di questa opinione il nuovo numero costituisce una bella conferma; ancor più che nel restante della serie, Palma (i cui segni personali sono evidenti) tocca qui il massimo raggiungimento di quel suo felicissimo periodo, fra il 1515 ed il '20 all'incirca, illuminato dal Tiziano classico e in olimpico stato di grazia di quegli stessi anni. Forse anche perché sollecitato dal compito specifico (che era quello di eseguire una decorazione abbreviata e priva di rifiniture minute), ma non conoscevamo ancora una Palma di simile libertà e immediatezza, direi quasi impressionista: neppure paragonabile a quanto di meglio annoveri il suo catalogo, sia pure quei capolavori che, in questa medesima fase, sono il 'Concerto' Lansdowne o la 'Allegoria' del Memorial Hall di Philadelphia. Solo l'incompiuto 'Ritratto di Laura Querini' (Venezia, Pinacoteca Querini Stampalia) può evocare, a chi non ne abbia diretta conoscenza, l'eccellente risultato del pannello Ashburnham; anche se in questo non sia del tutto sciolta (come del resto non lo è mai in Palma) la radice arcaizzante, che in taluni passaggi rammenta la forma squadrata e *geometrizzata* del tardo Bellini, e altrove (nei personaggi) si rifà nettamente al Carpaccio.

*Palma
Vecchio*

A proposito della destinazione pristina dei pannelli, il Cavalcaselle, conoscendone soltanto due, credeva potessero far parte di un cassone; è invece certo che dovevano essere gli scomparti di un fregio parietale, sul tipo di quello dedicato alle imprese di Publio Cornelio Scipione, di cui sono noti due elementi, del Mantegna alla National Gellery di Londra, del Bellini nella Fondazione Kress (già Collezione Cook).

Le misure delle tre tavole Ashburnham (2 piedi e $3\frac{1}{2}$ inches \times 4 piedi e $2\frac{1}{4}$ inches), Darnley (2 piedi e 4 inches \times 8 piedi e 9 inches) e Cook (2 piedi e $3\frac{3}{4}$ inches \times 4 piedi e $9\frac{3}{4}$ inches) assicurano che il suo svolgimento doveva essere assai lungo, sì che non ci sembra azzardato sperare nella riesumazione di altre parti, che forse potranno — cosa che oggi non è possibile — indicare l'edificio a cui l'insieme doveva appartenere.

Federico Zeri

Cola dell'Amatrice: Due tavole.

Per questo 'Ritrovamento della Vera Croce' /tavola 27/ già nella Collezione di Lord Kinnaid a Inchture nella Scozia, il riferimento a Cola dell'Amatrice è di vecchia data e, comunemente accettato, è stato espresso anche dal Berenson nell'edizione del 1936 delle *Pitture Italiane*. Di recente, dispersa la Collezione in cui si trovava da tempo e passato alla Galleria Colnaghi di Londra, è stato possibile studiarlo con più agio che per l'innanzi; e all'esame diretto ci si rende subito conto che un'opera di formato così insolito non può — soprattutto per essere di soggetto sacro e del primo quarto del Cinquecento — essere nata come dipinto isolato a sé stante, ma necessariamente deve aver fatto parte di un insieme. Il problema, sollecitato soprattutto dal linguaggio culturale del pittore, che ci appare qui sotto un aspetto assai diverso da quello consueto, viene avviato nella giusta direzione osservando che il 'Ritrovamento della Vera Croce' deve, per incrollabili ragioni iconografiche, collegarsi con altre figurazioni in rapporto con la Crocefissione, e con i Profeti e le Sibille che l'avevano preannunciato nei loro scritti: tutti soggetti, questi, che ritornano esattamente nella massima fatica di Cola dell'Amatrice, il gigantesco polittico da lui eseguito per l'altar maggiore della Chiesa di San Francesco in Ascoli Piceno, smembrato poi alla fine del Settecento, e di cui vari elementi passarono nel secolo scorso alla Pinacoteca Comunale di Ascoli, dopo che alcune parti erano esulate

in raccolte italiane e straniere (cfr. G. Fabriani: *Cola del l'Amatrice*. Ascoli, 1952, pag. 47). Cercando di ricostruire l'insieme basandosi sulle tavole ancora ad Ascoli sembra assai verosimile che la grande 'Andata al Calvario' (cm. 220 × 227), certamente il centro del *retablo*, fosse fiancheggiata dal 'David' e dall' 'Abramo e Isacco' (ognuno cm. 220 × 82), dato che tutti e tre i pannelli presentano la stessa altezza; e mentre resta incerta la collocazione delle due 'Sibille' (ognuna cm. 137 × 85) — che tuttavia è molto probabile costituissero i lati dell'ordine superiore, forse con una perduta 'Crocefissione' al centro, che può essere calcolata di cm. 137 × 227 in base all'altezza e alla larghezza rispettivamente delle 'Sibille' e della sottostante 'Andata al Calvario' — è certo che i due pannelli quadrati di 87 centimetri di lato esprimenti ognuno una figurazione mistica della Croce sostenuta da Angeli fiancheggiavano questo 'Ritrovamento', che corrisponde ad essi con una precisa identità stilistica e decorativa nel fondo operato a fiorami, mentre l'altezza (35 inches) è quasi uguale, e la larghezza (77 $\frac{1}{4}$ inches) si avvicina a quella della 'Andata al Calvario', senza tuttavia raggiungerla per essere, evidentemente, il pannello decurtato ai lati. Più che una predella, questa striscia trasversale deve aver costituito una sorta di interrompimento fra i due ordini; così almeno sembra indicare la impalcatura prospettica di sotto in su e le nuvole su cui poggiano sia gli Angeli che questa 'Sant'Elena'; ma comunque, che la ricostruzione qui proposta per l'enorme macchina sia esatta o no, ciò che importa sottolineare è che la tavola già Kinnaird ne faceva certamente parte, come attestano sia il soggetto sia la eccezionalmente stretta somiglianza di stile fra essa e gli Angeli; e importa soprattutto perché i documenti di archivio (che purtroppo non accennano ai soggetti dei diversi scomparti) indicano che l'opera venne commessa a Cola nel 1516, anno in cui il contratto venne steso, mentre l'esecuzione durò assai a lungo, pare sino al 1533 almeno, come del resto risulta dalla lettura dei diversi pannelli la cui provenienza dal polittico è storicamente accertata, e nei quali il lungo intervallo intercorso fra inizio e fine dell'esecuzione è provato dal succedersi, nella cultura del pittore, di dati nuovi e imprevedibili.

Ora, cercando di stabilire a quali scomparti sia toccata la precedenza nella esecuzione, non è difficile intuire che uno dei primissimi deve essere stato appunto questo 'Ritrovamento'; non mi stupirebbe anzi se esso debba cadere allo stesso 1516 o a brevissima distanza dalla allogazione, consi-

Cola dell'Amatrice derando che il 1516 è lo stesso anno in cui Jacopo Ripanda attesta, con la lamentosa scritta nel quadernetto di Lille, la sua presenza a Sulmona, negli Abruzzi. Cosa, infatti, di più tipicamente bolognese in senso romano-aspertinesco che questa composizione? L'accostamento con gli affreschi dell'abside di Sant'Onofrio a Roma, già riferiti a Baldassarre Peruzzi sulla fede di una attestazione vasariana, ma recentemente restituiti ad un collaboratore dell'Aspertini dal Longhi (*Ampliamenti nell'Officina Ferrarese*, pag. 20) e certamente del Ripanda, come ha provato la rimozione delle ridipinture, è sin troppo evidente: la parentela con i riquadri con le conversazioni di Sibille e di Santi è spinta al punto che ci si domanda se possa spiegarsi solo con un occasionale incontro col bolognese durante il suo passaggio per gli Abruzzi, o se piuttosto Cola non avesse frequentato la sua bottega sin dai tempi di Roma, persino. A confortare una simile ipotesi, che presuppone la conoscenza della Roma del primo decennio del Cinquecento da parte di Cola, sono certe notazioni di carattere schiettamente antoniazzesco e melozzesco che si osservano nelle sue cose primitive (ad esempio, in questa tavola, la figura del giovane situato fra la Sant'Elena e la Croce) notazioni troppo intense e varie perché la loro fonte si possa ravvisare semplicemente negli esemplari che Antoniazzo aveva inviato negli Abruzzi (fra cui è probabile fosse il trittico della Collezione Dragonetti De Torres di Aquila); e ancor più sostiene una ipotesi in senso romano-bolognese un dipinto che ho avuto modo di studiare recentemente presso la Casa Matthiesen di Londra, nel quale l'accentuazione verso il Ripanda giunge ad un culmine ben difficilmente prevedibile sinora, al punto da render più che giustificabile il nome dello stesso Ripanda con cui era stato battezzato da alcuni, mentre altri lo avevan dato persino ad un ferrarese toccato dai modi di Lorenzo Costa, sul tipo di Domenico Panetti.

È questa 'Pietà' su tavola di cm. 74×72 /tavola 28/: a render noto solo il dettaglio delle figure di sinistra è prevedibile che molte sarebbero le soluzioni proposte, certamente nessuna in favore di Cola dell'Amatrice. Nella Maddalena, la radice aspertiniana raggiunge la vena costesca; persino la stesura delle pennellate si aggancia, specie nelle carni del Cristo, alla tipica grafia dell'Aspertini, a tratteggio fittamente incrociato: eppure il nome di Cola è apertamente attestato dal gruppo della Vergine e del Redentore, con una precisa e intensa fermezza che non lascia adito a dubbi.

Come dicevo, questa tavola è una conferma ad un rap-

porto Cola-Ripanda ben più profondo e antico che non per il solo passaggio in Abruzzo di Maestro Jacopo; e, di nuovo, il San Giovanni punta verso il binomio Antoniazzo-Melozzo, mentre il gruppo principale riprende uno schema compositivo tipicamente crivellesco. È cioè, questa tavola, una sorta di riassunto della prima formazione del pittore; databile, forse, verso il 1515, essa conferma che su di un fondo alla Carlo Crivelli (ma un Crivelli oramai sfocato e visto solo nei suoi temi esteriori) Cola innestò ad un tempo la cultura bolognese e bramantesca che fioriva nella Roma dei primi del '500, come è d'altronde indicato da certi fatti che si osservano nelle sue cose più giovanili: ad esempio, il 'San Michele Arcangelo' nella Chiesa di Sant'Angelo Magno in Ascoli che riprende, per via certo non casuale, un motivo che è sostanzialmente il medesimo rivelato da Cristoforo Scacco nel 'San Michele' di San Pietro in Vincoli a Salerno (cfr. R. Causa in 'Paragone' 25, pag. 40); o la composizione della grande 'Andata al Calvario' già in San Francesco ad Ascoli (ora nella Pinacoteca locale) che mescola i tratti dello 'Spasimo di Sicilia' di Raffaello con echi degli affreschi Garganelli di Ercole Roberti. Restano tuttavia da spiegare altri fatti assai curiosi; come quella incredibile figura di San Stanziano nella tavola del 1514 in San Vittore di Ascoli, che presuppone la conoscenza di un lombardo fra il Civerchio e il Maestro XL; o i due sportelli del trittico del 1515 nella Pinacoteca Vaticana, dove, pur nella traduzione personalissima, si avverte l'aggancio ad un esemplare di stupenda invenzione, che tuttavia non riesco a precisare con esattezza.

La formazione qui proposta collima poi esattamente con tutte le espunzioni che dal Catalogo di Cola è obbligatorio condurre: per limitarsi agli Indici del Berenson, i due Santi del Duomo di Recanati (che vanno restituiti a Ludovico Urbani da Sanseverino), le due tele del Duomo di Atri (da studiare non lungi da Salvo d'Antonio, comunque in rapporto con i meridionali toccati dalla cultura lombarda), il polittico di Santa Maria Maggiore a Tivoli (certamente del medesimo anonimo cui tocca un 'Cristo Benedicente' nella Chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Tagliacozzo, forse Giulio Pierino d'Amelia), e infine, per tacere di altri numeri del tutto inaccettabili, il gruppo dei dipinti crivelleschi di Aquila, Tocco Casauria, Harewood House, che già il Dottor Bologna ('Bollettino d'Arte', 1948, pag. 367) ha restituito al Maestro dei Polittici Crivelleschi assieme alla 'Madonna del Suffragio' della Pinacoteca di Chieti.

Cola
dell'Amatrice

Cola dell'Amatrice Debbo infine avvertire che, pubblicando due opere di nobile qualità come quelle attuali, io non intendo minimamente rivalutare le cose sommamente ignobili che Cola produsse a partire dal 1520 circa, così ignobili che non varrebbe neppure di indagare le cause di un dirottamento così esiziale; e da imputarsi più che alla scarsezza di Cola, alla facile presa che la banale e superficialissima formula pseudo-rafaellesca e pseudo-michelangiolesca del Signorelli tardo doveva sortire su menti, come quella di Cola dell'Amatrice, immerse in un clima irrimediabilmente provinciale, anche se egli possedeva numeri ben più cospicui che non i rappresentanti dell'infame schiera dei Papacello e compagni.

Federico Zeri

Antonio Campi: la 'Circoncisione' del 1586.

Chi oggi, supponendo legittimamente che la critica moderna non abbia trascurato di ricavare il massimo dei frutti dal saggio del Longhi del 1928, dedicato alla messa in valore della tradizione pittorica lombarda ed alla sua inaspettata ripresa per opera del Sojaro, di Antonio e Vincenzo Campi e del Peterzano, vuole aggiungere un particolare alla ricerca relativa, deve constatare con stupore che invece gli studi, per quel che riguarda i 'neo-bresciani' cremonesi, non hanno progredito di un passo: almeno sino alla buona rimessa a punto del prof. Puerari (*Catalogo della Pinacoteca di Cremona, 1951*; 'Paragone', n. 37).

Già la monografia di Aurelia Perotti (*I Pittori Campi di Cremona*), uscita solo quattro anni dopo il saggio del Longhi, nella sua forma di omaggio alla continuità onomastica e genealogica di tutta la famiglia Campi, piuttosto che al movimento capeggiato da Antonio e Vincenzo, dimostrava di non aver approfondito la ragione della rivalorizzazione di quei pittori; sui quali, infatti, dopo una indebita inversione della posizione reciproca, veniva emesso un generico giudizio negativo, alla luce dell'antico slogan: 'questa famiglia di artisti può bene togliere ai Carracci il vanto dell'ecclettismo' (p. 89).

Poco dopo, nel 1933, i referti monografici del Venturi (*Storia, IX-6*), condotti sulla traccia delle indagini della Perotti, non raccolsero che marginalmente, fra le molte incertezze di informazione, i rilievi dello studio del Longhi, di cui del resto veniva omessa la citazione. E persino i più recenti scritti del Baroni, per quanto sempre acuti e bene informati, e per molti aspetti meritori, hanno preferito vedere riaccen-

tuate nel Peterzano le labili attinenze con la cultura veneziana, a danno di quelle con l'ambiente bresciano-campesco ('L'Arte', 1940, p. 173 ss.), mentre le proposte di nuovi collegamenti con la cultura dei Campi ('Emporium', marzo 1946, pagg. 112-113) sono andate di preferenza verso l'esordio del Malosso la cui costante fisionomia di manierista, affine più al bolognese Lorenzo Sabatini ed al Mytens che non ai conterranei più spinti, rimase sempre estranea al movimento dei 'neo-bresciani', non meno di quanto a quella tendenza si tennero estranei il Chiaveghino, Cristoforo Agosta, Galeazzo Ghidoni o un Francesco Brenti. E fu un peccato, per conseguenza, che si omettesse successivamente di riconoscere i veri legami che sembrano accostare ai Campi Panfilo Nuvoloni; il quale, ancora nel 1610, nei sovrabbondanti ma intensi dipinti di S. Angelo a Milano, dovè probabilmente sostenere la sua scelta per uno 'stile più solido e men vago' (quello che il Lanzi stesso aveva rilevato) con una vigorosa assimilazione, dopo l'affrancamento dall'imitazione del Malosso, delle frammentarie e scomposte osservazioni naturalistiche, appunto, di Antonio Campi e del Peterzano.

Quanto al breve scritto della Signora Ghidiglia Quintavalle, comparso da poco in 'Proporzioni' III (1950, pp. 170-71), dispiace di dover rilevare che il solo contributo, l'aggiunta al catalogo di Antonio Campi della pala francescana di Busseto (che va considerata del primo tempo del pittore, fra il 1564 ed il 1567) era già stato appuntato dalla Perotti (op. cit., pag. 100). Per il rimanente, il ritratto di Piacenza, privo degli elementi che riguardano davvero la giovinezza di Giulio Campi, va ritardato almeno al decennio 1560-70, nell'immediata contiguità di Antonio esordiente; e la 'Sacra Famiglia con Santa Caterina' degli Ospizi Civili di Parma, la cui complessità culturale già risolve in evidenza illusiva la dinamica situazione manieristica (il forte ritratto con la rosa in mano comparso in veste di S. Giuseppe; il brano sorprendente della zuppieretta di frutta poggiata sul piano su cui si distendono, con nuova sensibilità di valori pittorici, le belle ombre dei corpi), richiama, invece che la stanca maniera di Giulio, la prima maturità di Vincenzo. Il 'S. Francesco che riceve le stimmate', infatti, oggi in S. Spirito a Mantova, firmato da Vincenzo Campi e datato 1573, e di solito non considerato dalla critica¹, offre l'argomento più plausibile

Antonio
Campi

¹ L'opera è pubblicata in *Inventario degli oggetti d'arte della provincia*

Antonio Campi per l'attribuzione, insieme alla più giusta indicazione cronologica.

Ma quant'altro non occorre dire ancora perché i molti particolari incerti tornino in sesto nella conoscenza dell'opera di quei pittori: dalla necessaria attribuzione a Giulio dei due 'Profeti' nei pennacchi fiancheggianti la 'Pentecoste' a S. Sigismondo, di solito attribuiti a Bernardino (che invece provvide con cura a firmare i soli due che son suoi, nella campata mediana); al riconoscimento che gli affreschi di Giulio alla Rocca di Soragna derivano dalle analoghe stampe del Caraglio, e che il disegno dell'Accademia di Belle Arti a Parigi con le imprese di Ercole, dal Berenson e dal Kusenberg attribuito addirittura al Rosso, risponde anche più che alle stampe del Caraglio, al rispettivo affresco di Giulio; al rilievo, infine, che il Venturi, aprendo la via alle successive deviazioni interpretative, confuse in S. Pietro al Po i dipinti del Malosso con quelli di Antonio Campi. I 'Profeti' nei pennacchi, di una così palese sfaccettatura manieristica, sono infatti opera del Malosso, come le 'Virtù' nel centro degli arconi (Venturi, IX-6, figg. 539 e 578).

Suppongo, perciò, che possa riuscire utile a convalidare qualcuno di tali pareri l'aspetto della singolare 'Presentazione al tempio' conservata attualmente nella Sagrestia della chiesa di S. Francesco di Paola a Napoli [tavole 29, 30/; e che, per quanto firmata e datata 'Ant.^s Camp.^s Cremo^{is} F. M. D. LXXXVI', per quanto regolarmente notificata sin dal 1930 e da poco restaurata, non ha trovato alcuno che, avvertendone la assoluta eccezionalità della presenza a Napoli e la qualità stimolante, la rendesse nota¹.

di Mantova, Libreria dello Stato (1935), pag. 54; e va identificata con quella citata dal Sacchi (*Notizie pittoriche cremonesi*, 1872, pag. 92) nella chiesa di S. Egidio, alla cui Fabbriceria, infatti, il dipinto tuttora appartiene. Fu inclusa nei cataloghi della Perotti (op. cit., pag. 103) e del Venturi (*Storia*, IX-6, pag. 900); ma non è mai stata considerata dai critici (il Longhi, nel 1928, pag. 309, nota 1, dichiarava di non conoscerla) e non se ne fa cenno neppure nella recente nota del Puerari ('Paragone' n. 37, pag. 41 ss.), che avrebbe potuto servirsene, come del resto aveva già proposto nel *Catalogo della Pinacoteca di Cremona* (pag. 91), per sospingere verso il 1575-77 anche la 'Pietà' di Bordolano.

Del 'S. Francesco stimatizzato' di Mantova, è riconoscibile una copia nella tela analoga della chiesa di S. Giacomo a Pianadetto a Monchio (Parma), in cui, però, sarebbe stata letta una data 1565, probabilmente, tra i molti guasti, male interpretata (*Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Parma*, pag. 257, riproduz. a pag. 258).

¹ Colgo l'occasione per annotare qui che vanno riferite ad Antonio Campi ancora due dipinti di cui la critica non si è sino ad ora occupata specificamente: la pala con la Madonna col bambino, due Santi e due



21 - Riccardo Quartararo: 'Madonna col Bambino'

collezione privata

Antonio Campi per l'attribuzione, insieme alla più giusta indicazione cronologica.

Ma quant'altro non occorre dire ancora perché i molti particolari incerti tornino in sesto nella conoscenza dell'opera di quei pittori: dalla necessaria attribuzione a Giulio dei due 'Profeti' nei pennacchi fiancheggianti la 'Pentecoste' a S. Sigismondo, di solito attribuiti a Bernardino (che invece provvide con cura a firmare i soli due che son suoi, nella campata mediana); al riconoscimento che gli affreschi di Giulio alla Rocca di Soragna derivano dalle analoghe stampe del Caraglio, e che il disegno dell'Accademia di Belle Arti a Parigi con le imprese di Ercole, dal Berenson e dal Kusenberg attribuito addirittura al Rosso, risponde anche più che alle stampe del Caraglio, al rispettivo affresco di Giulio; al rilievo, infine, che il Venturi, aprendo la via alle successive deviazioni interpretative, confuse in S. Pietro al Po i dipinti del Malosso con quelli di Antonio Campi. I 'Profeti' nei pennacchi, di una così palese sfaccettatura manieristica, sono infatti opera del Malosso, come le 'Virtù' nel centro degli arconi (Venturi, IX-6, figg. 539 e 578).

Suppongo, perciò, che possa riuscire utile a convalidare qualcuno di tali pareri l'aspetto della singolare 'Presentazione al tempio' conservata attualmente nella Sagrestia della chiesa di S. Francesco di Paola a Napoli [tavole 29, 30]; e che, per quanto firmata e datata 'Ant.^s Camp.^s Cremo^{is} F. M. D. LXXXVI', per quanto regolarmente notificata sin dal 1930 e da poco restaurata, non ha trovato alcuno che, avvertendone la assoluta eccezionalità della presenza a Napoli e la qualità stimolante, la rendesse nota¹.

di Mantova, Libreria dello Stato (1935), pag. 54; e va identificata con quella citata dal Sacchi (*Notizie pittoriche cremonesi*, 1872, pag. 92) nella chiesa di S. Egidio, alla cui Fabbriceria, infatti, il dipinto tuttora appartiene. Fu inclusa nei cataloghi della Perotti (op. cit., pag. 103) e del Venturi (*Storia*, IX-6, pag. 900); ma non è mai stata considerata dai critici (il Longhi, nel 1928, pag. 309, nota 1, dichiarava di non conoscerla) e non se ne fa cenno neppure nella recente nota del Puerari ('Paragone' n. 37, pag. 41 ss.), che avrebbe potuto servirsene, come del resto aveva già proposto nel *Catalogo della Pinacoteca di Cremona* (pag. 91), per sospingere verso il 1575-77 anche la 'Pietà' di Bordolano.

Del 'S. Francesco stimatizzato' di Mantova, è riconoscibile una copia nella tela analoga della chiesa di S. Giacomo a Pianadetto a Monchio (Parma), in cui, però, sarebbe stata letta una data 1565, probabilmente, tra i molti guasti, male interpretata (*Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Parma*, pag. 257, riproduz. a pag. 258).

¹ Colgo l'occasione per annotare qui che vanno riferite ad Antonio Campi ancora due dipinti di cui la critica non si è sino ad ora occupata specificamente: la pala con la Madonna col bambino, due Santi e due



21 - Riccardo Quartararo: 'Madonna col Bambino'

collezione privata







24 - Palma Vecchio : 'G. Cesare riceve la testa di Pompeo' (a)

Gobham Hall, Lord Darnley



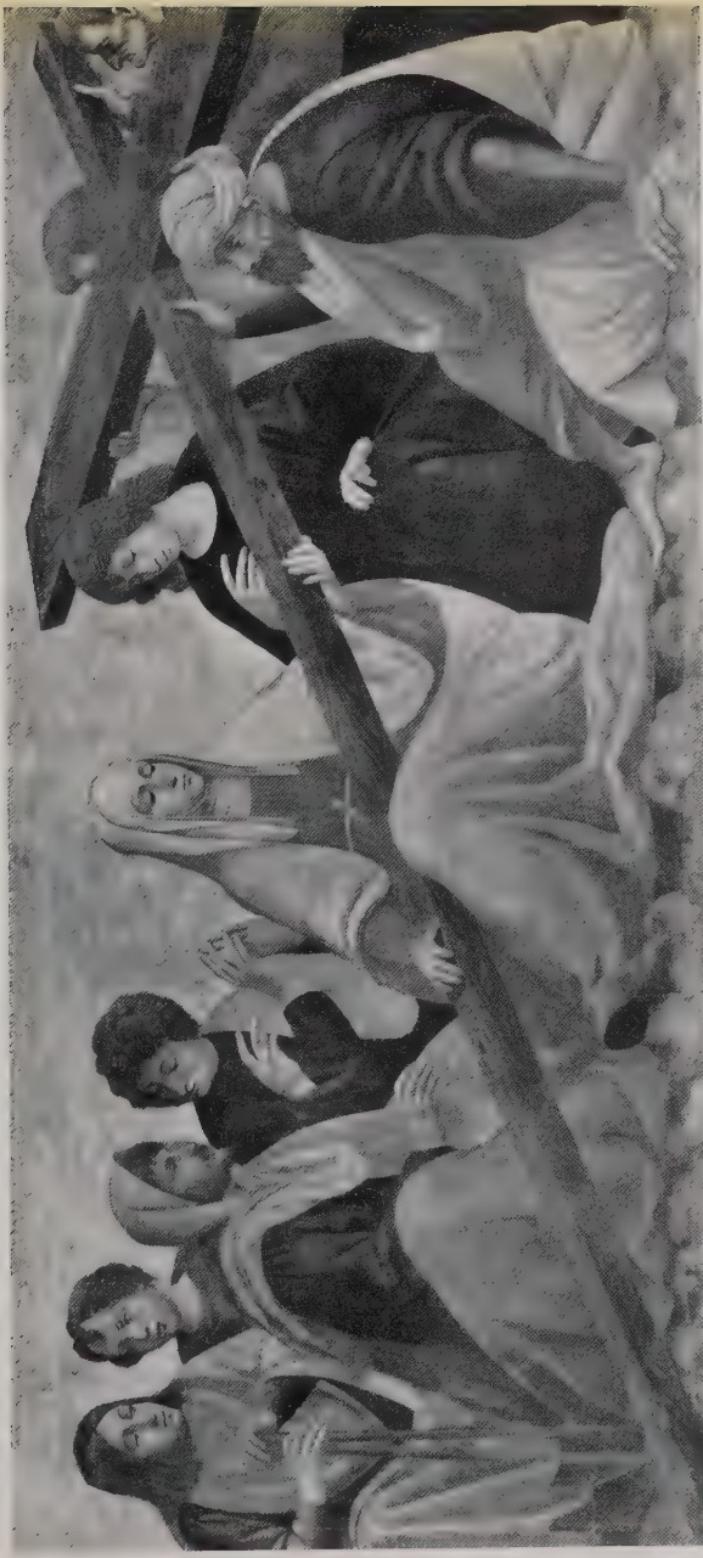
New York, coll. Kress



26 - Palma Vecchio: 'Trionfo di Cesare'

Londra, Casa Colnaghi

27 - Cola dell'Amatrice: 'Ritrovamento della Vera Croce'







29 - Antonio Campi: 'Circoncisione', 1586

Napoli, San Francesco di Paola





Venezia, raccolta privata



32 - Domenico Fetti: 'Maddalena'

Modena, raccolta privata

Oltretutto, essa restituisce la più tarda opera datata *Antonio Campi*
del pittore, la cui morte intervenne nel 1587.

Ma chi si sarebbe aspettato, nel 1586, appena qualche anno dopo gli esperimenti di notturno tracotante nella 'Decollazione del Battista' a S. Paolo, nel trittico di S. Marco e nella 'Visita dell'Imperatrice a Santa Caterina incarcerata' in S. Angelo a Milano, questo ritorno alle posizioni di un luminismo più blando, come nelle antiche tele di S. Pietro al Po o negli affreschi di S. Sigismondo? Il Campi, così è, non si mantenne con sicurezza sulle posizioni che era venuto gradatamente guadagnando; anzi aveva proceduto con esitazioni costanti, proprie di chi, pur intravvedendo il giusto, non possiede le doti indispensabili per centrare la più persuasiva definizione.

I primi avvistamenti di una rinnovata verità pittorica nella 'Pietà' del Duomo (1566), nella 'Decollazione del Battista' di S. Sigismondo (1567), nella 'Visitazione' della Pinacoteca di Cremona, avevano ceduto presto il passo ad una ripresa manieristica nell' 'Annunciazione' di S. Agostino (1571); e la stessa oltranza pittorica posta in atto, fra il 1581 ed il 1584, con le celebri inscenature che anticipano di decenni le asserzioni decisive del Caravaggio, era stata preceduta solo di un anno dalla tenuità idilllica, neo-savoldiana, ma rinforzata da grosse zeppe manieristiche più evidenti che mai, nel 'Presepe' di S. Paolo a Milano.

Con la 'Circoncisione' del 1586 dové trattarsi di un ultimo cedimento, dopo le prove più impegnate di qualche anno prima.

Eppure, l'artificio accentuato dello scorciò, nella veduta di sotto in su, ha sempre per risultato un rimescolamento arbitrario delle connessioni prospettiche, tanto da porgere alla visione stralci di architettura e di umanità come pezzi di natura; mentre le ombre di taluni corpi sono proiettate con una stupefacente sottilità di osservazione; da quella sulla scala ad apertura di quadro, che sembra essere prova

angeli, nella Basilica di S. Barbara a Mantova, attribuita a Scuola di Giulio Romano ed accostata anche a Benedetto Pagni (*Inventario della provincia di Mantova*, 1935, pag. 14, con riproduzione), ma chiaramente derivata dal noto dipinto di Giulio Campi in S. Abbondio a Cremona, e riferibile ad Antonio intorno al 1570; la 'Sacra Famiglia con S. Lucia' n. 52 del Museo Ringling di Sarasota, attribuita dal Suida a Girolamo Mazzola Bedoli (*Catalogo*, 1949, pag. 53), ma spettante anch'essa ad Antonio, fra il 1564 ed il 1567.

Antonio Campi allusiva della presenza di un corpo rimasto fuori del campo abbracciato dall'occhio del pittore, ma rientratovi poi con l'ombra, quasi per stabilire una continuità fisica dei fatti veri e di quelli rappresentati; a quella tracciata dal sostegno del candelabro rituale sulla tovaglia bianchiccia dell'altare; a quella che interrompe netto, sul cero acceso e inclinato, sulla sinistra, il rigo intenso della luce.

Quanto al resto, il focolaio di luce filtrata e riflessa in alto dalla vetrata a rondelle, gli spicchi di lume raso sulle colonne e il groppo delle tende sospese a mezz'aria, sono almeno un anticipo delle osservazioni che Vincenzo Campi condurrà, fra due anni, nel 'S. Matteo' di Pavia; e la donna che offre le colombe, pur ricordando per molte ragioni la grande comparsa di spalle nella 'Cena' nel 1577, ha in più la trovata del mantello occhiuto come una coda di pavone, le grandi righe brune che maculano la veste giallina e la materiale evidenza dell'enorme orecchio scorciato, con l'orecchino a stella.

Poi, lo stralcio di questo vistoso particolare (*tavola 30*); un gruppo di teste e di mani, su cui la luce si appoggia con riserbo, ponendo in evidenza a destra, nel capo della professoressa, una introduzione al Saraceni, e nelle due teste di giovani a sinistra, quella invasa dalla bella ombra lunata, questa abilmente ricercata di mezze luci, piuttosto un anticipo di certi ritratti di Salomone Adler, del Ceruti o del Ghislandi.

Infatti, poiché tutto questo accadeva fuori del tempo utile perché il giovanissimo Caravaggio potesse prenderne visione diretta, si è tentati all'affermazione che risultati simili riuscissero giovevoli ad una continuazione locale delle tendenze naturalistiche di Cremona e di Milano, che ebbero un seguito non solo nel cremonese Luca Cattapane, segnalato dal Longhi, ma anche, come sembra, in taluni momenti di Panfilo Nuvoloni; e poterono avere un significato autorevole rispetto ai prosecutori secenteschi dell'antico realismo bresciano. Il Ceresa, per esempio, i cui forti ritratti quasi si scambiano con quelli di un Vincenzo Campi, nel genere dell'*'Ignoto'* della Pinacoteca di Cremona; e, nel Settecento, il Ceruti.

Ma non voglio trascurare, infine, l'ultimo interrogativo lasciato in sospeso dal raro dipinto ora a San Francesco di Paola: quello della sua eccezionale presenza a Napoli, che nessuna fonte antica documenta, né alcuna guida moderna rileva. Soprattutto perché, a tal proposito, evidenti ragioni di equilibrata temperanza interpretativa consigliano di ne-

gare, da principio, ogni appiglio alle ipotesi di chi volesse spingersi alla ricostruzione di uno sconosciuto, estremo periodo di attività napoletana del Campi, o di chi, un po' meno incredibilmente, volesse ricercare qui la prova del suo supposto viaggio in Spagna.

Credo, invece, che la presenza a Napoli di quest'opera non possa essere altro che fortuita e moderna, anche se ostinatamente ne rimangono misteriose le circostanze particolari. Per questo, preferisco attribuire la massima credibilità alla supposizione che l'opera vada identificata con quella di cui danno notizia il Torre (*Il ritratto di Milano*, 1674, pag. 267), il Lattuada (*Descrizione di Milano*, 1747), e il Sacchi (*Notizie pittoriche cremonesi*, 1872, pag. 58): 'Cristo portato al tempio per esservi circonciso. Milano, Chiesa di S. Marco, seconda Cappella a destra, entrando. Tavola ad olio, con la segnatura del pittore e l'anno 1586'¹.

Ferdinando Bologna

Una Maddalena di Domenico Fetti.

Non occorre dimostrare si tratti di un'opera originale di Domenico Fetti: forse l'ultimo ripensamento di un tema, a quanto pare, caro all'artista.

La *Maddalena* che presento /tavola 31/ è uno degli esempi piuttosto rari della suprema fase veneziana, interrotta da una morte prematura; nel mentre l'omonima santa della Galleria Doria, per la pennellata ancora greve, le ombre dense e lo schema quasi correggesco del volto, sembrerebbe d'un periodo alquanto anteriore.

¹ A tale proposta di identificazione osterebbe il fatto che il Sacchi parla di una 'tavola', mentre il dipinto ora a Napoli è su tela. Resta la possibilità, tuttavia, che il Sacchi avesse eseguito male i suoi rilievi o comunque riferisse male i rilievi altrui. Quanto alla vicenda del dipinto, citato a Milano dalle fonti, niente permette di affermare o di escludere che nel 1872, quando il Sacchi sembra piuttosto attenersi ai dati delle guide precedenti, l'opera fosse già stata rimossa dal sito originario. Occorre arrivare al 1928 (Longhi, 'Pinacoteca', pag. 308) ed al 1932 (Perotti, pag. 101) per avere la certezza che l'opera non è più in S. Marco a Milano (nonostante che nel 1933 il Venturi, IX-6, pag. 886, certo per non aver ricontrollato le sue informazioni, continui a registrare il dipinto nella chiesa milanese).

A Napoli, il solo ricordo della 'Circoncisione' del Campi in S. Francesco di Paola è del 1930, quando l'opera fu notificata dalla Soprintendenza alle Gallerie. Rientra, perciò, nel numero delle supposizioni il mio sospetto che il dipinto, giunto a Napoli lungo le vie battute dagli eserciti napoleonici, entrasse in S. Francesco di Paola sin dal 1816, l'anno della fondazione della chiesa.

Domenico Fetti Ora, la tavolozza si schiarisce, lattea nelle luci e di tonalità abbrustolite nell'ombra; la materia si è fatta ormai 'grassa, colante e spugnosa' (Longhi); la pennellata baroccamente eccitata plasma e torce le caratteristiche pieghe dei lini, le mani rosee ed il libro della Santa. Sul cielo chiuso d'un grigio che ricorda Bassano e Borgianni, risplende, quale segno della grazia, fra le profilantesi teste dei cherubini, l'oro della serica chioma spiovente. Sparita la tristezza dei lividi, non è venuta meno al Fetti la sua accorata partecipazione umana. La Santa paffutella, tornata bimba, sorride attraverso le lacrime al Crocefisso, consolata e grata.

Non è più quindi il motivo naturalistico della meditazione sul teschio, preludio alla celeberrima *Malinconia*. A confronto con la *Maddalena* Doria, anche il tema è completamente cambiato.

'Fetti' diceva d'Argenville 'avoit beaucoup de finesse dans la pensée, une grande expression, et quelque-chose de moelleux dans sa peinture qui *ragoûte* infiniment les connoisseurs'.

L'arte del Fetti prelude certo al sensuoso edonismo barocco, ma la sua affettuosa umanità, favorita dal clima ancora caravaggesco, lo distingue da un Bernardo Keil, da un Carneo e da tanti altri maestri 'del pennello ben maneggiato' (Zanetti).

Non so se la nostra *Maddalena*, appartenente ad una raccolta patrizia veneziana, ma sprovvista finora d'attribuzione, sia quella 'bellissima' alla quale accenna il Malvasia; nei vecchi inventari (d'Arco, Campori, ecc.) sono citate altre Maddalene, raffigurate a mezzo busto ed una 'in terra' copiata dal Correggio a Mantova (A. Luzio); un'opera di bottega, sempre del medesimo soggetto, era presente nel 1922 al Pitti; altre copie si conoscono a Stoccolma, Rouen, ecc. Una di esse, forse non troppo antica, permette di precisare che il nostro originale è stato amputato della sua parte inferiore raffigurante il leggio sul suolo erboso e fiorito, con un lembo del manto accartocciato.

Troppe copie e repliche scadenti passano ancora sotto il nome del Fetti. Sembra esser stata invece una caratteristica della sua feconda ed estrosa immaginazione poetica, il rivivere a distanza d'anni, i medesimi soggetti in modo del tutto nuovo.

Nicola Ivanoff

Un'altra redazione del dipinto precedente. - Il Dott. Ivanoff ha ragione nel suggerire che il bel dipinto da lui illustrato abbia subito, in basso, una decurtazione. Infatti, vidi anni or sono, in una collezione di Modena, l'esemplare di più giusta misura che stimo utile riprodurre (*tavola 32*) perché mi pare ajuti a capire non solo come il Fetti avesse ideato il dipinto per partitura diagonale tra luce e ombra, ma anche come intendesse le varianti. Non so se il Dott. Ivanoff sia d'accordo con me che quest'altra Maddalena precede alquanto nel tempo quella da lui pubblicata; spero di sì, perché mi sembra chiaro non si tratti soltanto di rapidità variabile di fattura, qui meno, lì più abbozzata e schiumosa, ma proprio di una diversa impostatura grafica, qui ancora più 'manieristica' e toscaneggiante. Evidente, persino, il ricordo tiponomico del maestro Cigoli; non dico al punto che si rileva nella 'Maddalena' della mia raccolta che, nella serie di questo soggetto amatissimo dal Fetti, è certamente la più antica (cfr. Pevsner, *Barockmalerei*, 1928, p. 155); anzi, fra i pochi dipinti sicuramente assegnabili al periodo romano (prima del 1613). Un altro di questi, e il più importante fra tutti, sebbene non ancora identificato, è il 'Cristo della moneta coi farisei' attribuito tradizionalmente al Tiarini nella Gall. di Augsburg (n. 2350), ma proveniente dal fondo di Monaco.

Roberto Longhi

APPUNTI

ACETILENE

VI.

Ancora Descartes (da leggere con veneta cadenza).

'Bel sitin, poca moneta... e stai seduto... Non sarà Parigi, è Padova... ma non si sta male... Cosa gradisci?...'

'Coca Cola.'

'Sei venduto ai preti, al Vatican...'

'No, mi piace.'

'Reasionario, dài, ma mi sei simpatico...'

'Fa' un po' tu...'

'Perché, capisci, lo spasio, Maritain...'

'Che c'entra Maritain?'

'Ma sì, Maritain, Bergson, Cartesio... la plastica cartesiana, la volumetrica cartesiana...'

‘Volumetrica? che vuol dire...’

‘Dai... non fare il novo... le coordinate di Cartesio...’

‘Beh?’

‘Ma sì... la Fransa... tutta coordinate... tanto in basso tanto in alto, tiri su, vai giù... e c’è un punto ai limiti della cosienza...’

‘E poi?’

‘Mi vuoi sfotere?... leggi Kandinsky...’

‘L’ho letto, è un maniac...’

‘Dai... sei paradosale... L’è una colona...’

‘Sarà — una colona — ma qui ci sono le settanta lire della Coca-Cola, è meglio che non ci vediamo più, questi discorsi non li posso più sentire soprattutto a Padova, soprattutto all’ombra del civilissimo architetto Jappelli.’

Lavoro.

Anche stamattina sul solito seggiolino: cosa fare? prendiamo un po’ un 70×100 e mettiamolo sul tavolo operatorio. È una bella tela di iuta con qualche nodetto tanto per far più bella la ‘materia’.

La macchina per dipingere sta tra la poltrona dentistica, l’escavatrice meccanica, il telaio per tessere, la linotype; c’è una tastiera per i colori che stanno nei barattoli in alto, un sistema di filiere per fare i segni più o meno sottili ed un volante che regola il va e vieni del quadro perfettamente orizzontale. Poi cinque o sei aggeggi per gli effetti speciali: sabbiature, catarifrangenze, ossificazioni.

Dò motore e incomincio, per esempio, con una bella spirale viola che hai voglia di fare a mano! poi spolvero un po’ di terra d’ombra in basso a destra, calo il pettine per grafire, incateno i due mondi con delle fettucce di catrame e così vado avanti fino a che la gemma non mi soddisfa. Le prime volte mi ci divertivo, adesso è diventato un mestiere come guidare il tram, ma ci campo. Trovo sempre un manipolo di idioti che scrivono che ho *una bella materia*, che il mio spazio è *libero d’ogni formalistica accentuazione*, che sono *congettualmente impegnato alla scoperta delle regole sintattiche oltre che delle possibilità espressive del nuovo linguaggio*, che mi distinguo per *l’assurdo dell’ingorgo plastico*, che mi libero da un assorto stato larvale al tocco frantumato della luce, che il mio sentimento si definisce in equilibrio statico di masse contrapposte in cadenza ritmata, che la struttura, lo snodo delle immagini prevale sulla loro massa sì che le mie opere... sembrano assalire necessariamente, ed incorporare,

lo spazio circostante in funzione di scena, che uso i colori senza servizio di chiaroscuro o che, rigettato sia il compiacimento per il bel colore che ogni scoperta evidenza di significato, dò alle mie opere apparentemente inerti, un senso aspro e frantumato.

La sera, quando ho baciato le mie creature, Pablo di settantadue anni, Lionello di sessantasette e Gradiva di cinquantadue, la più piccola, un bocciolo di rosa, quando sento che anche la compagna della mia vita si è *ricomposta in unità plastica portandola a luminosità e trasparenza quasi sensibili sulla tela...* cioè che dorme tra le lenzuola, incollo sull'album queste frasi stampate per spiegare la mia arte. A volte, ché proprio un bruto non sono ancora ridotto, mi soffermo su qualcuna di esse, cerco di ricordare quando ho *rigettato*, per es. *ogni scoperta evidenza di significato...* L'anno scorso, mi pare, dopo il solito festino di mezza quaresima in casa Davi... e mi rallegra di non *sevizziare il chiaroscuro* o di non usarlo per sevizziare chissà cosa..., povero *chiaroscuro* tanto bravo, fedele, anzi andrò a trovarlo, gli porterò dei sigari, magari il libriccino illustrato dal quale ho tratto gli strabilianti giudizi summen-tovati.

*

Adesso lasciamo stare il personaggio immaginario, ma non tanto, che fa i quadri al telaio e che ha i tre figli fittizi che s'è detto. Le frasi sono vere, stanno stampate, qualcuno le avrà scritte.

Soltanto in certi comizi, da certi pulpiti si possono udire analoghe scempiaggini con tutte le attenuanti dell'improvvisazione, della *routine*. Ma qui è vizio, è cinismo, è male per il male, è come mettere una pistola in tasca ad un innocente per poi farlo arrestare, è roba che mi suona come « complici oscene di turpi mene... » e la condanna di una certa pittura emerge anche dalla prosa mascalzonesca ch'essa pittura suscita: è il dileggio sistematico delle parole che offende e che nasce da altre situazioni dileggiatrici o imbecilli, è questo narcisismo bastardo specchiato nella frase comunque rotonda che appare triviale e mentecatto.

Sappiamo, sappiamo... si tratta di simboli e basta volerlo che si sfuocano e si deformano a piacere ma, insomma, dire pane al vino e vino al pane sarà magari astuto ma si tratta al postutto d'una astuzia ripugnante, di persone che non si possono frequentare; sempre che non si ravvedano e non ammettano d'aver voluto scherzare. Allora... allora... Saranno scherzi... ma come si fa a divertirsene ancora?

L'ignoto.

Distinti, maturi, chiedono di poter vedere il Ritratto di Ignoto del mio amico B. che di solito acconsente.

La sua casa è illuminata poco, antiquaria, discreta, tirata a cera.

‘Ecco il ritratto, faccia pure, lo guardi... lo guardi’ e il mio amico si assenta. Sa lui quando può tornare facendo rumore, urtando le seggiole vittoriane, strascicando i piedi.

Non vuole imbarazzi come quando rientrò e vide l’ospite, un tisiologo premorto tanto a B. che a me, con una lunga barba bianca, che ritto sulla punta delle scarpe da diecimila posava un casto bacio sulle labbra del terribile Ignoto. ‘Somiglia tanto a una mia figlia lontana...’ si scusò il dottore ‘voglia perdonare, capire...’

Il quadro a me pare molto chic. L’uomo infatti è così bello che potrebbe essere una bella donna, si capisce benissimo l’interesse del povero tisiologo e degli altri. Poi c’è la corazza che allucina; si comprendono le gazze, le allodole, i gioielli, l’oro.

Oh le graziose allodole per un po’ di vetrini fasulli muoiono a milioni! anche per la civetta... perché? vedere sul Figuier.

E la scimmia dello zoo felice perché aveva una scheggia di specchio nel quale tutt’al più poteva vedersi un occhio? Passava le giornate a guardarselo. Un giorno scoprì un’altra cosa più difficile e ne ebbe una gioia irragionevole. Balzava per la gabbia a velocità tripla di tutte le altre scimmie, poi ricominciava il gioco. Così fino a buio, allo Zoo di Roma verso il ’40. Uno degli spettacoli più belli della mia vita. I guardiani miei amici, Stefano, Carlino, ricorderanno. Si diceva allora che era un caso di ‘pura visibilità’.

Le tasse.

Prima che fosse istituito il modulo venivano ogni tanto le spie dell’Intendenza: brava gente, del tutto impreparata, ignorante; squadra Arti Belle. Il pittore S. che per un certo tempo rimediò la vita facendo un disegno tutte le mattine e galoppando come un volpino il resto della giornata per collocarlo, sì che per pagare le tasse gli sarebbe occorso un anno, almeno, di quattrocento giorni, fu il più bravo di tutti perché quel mattino che andò da lui la spia, il disegno l’aveva già fatto e tanto inteneri l’agente segreto che riuscì a venderglielo.

Così per quella volta e soltanto per quella volta poté godersi una giornata in pace senza uscire.

Da me per lo stesso motivo venne un vecchietto, un inverno che non riuscivo ad accendere la stufa. Si qualificò, ci mostremmo comprensivi a vicenda, mi chiese come facevo con quel freddo, gli spiegai che la pittura bisognava guadagnarsela, vide i miei quadri, inorridì..., poi mi aiutò a liberare il tubo dalla fuligine e se ne andò tutto sporco perché il lavandino era gelato. Altri tempi. In seguito ebbi la visita di una signora che mi chiese cosa volevo per un ritratto.

'Secondo, a pagamento non ne ho mai fatti... ma questa volta, per lei...' 'Lo vorrei in costume da bagno fatta su in un serpente di gomma verde che ho... potrebbe venire a casa mia...' 'Verrò, non pensi al prezzo..., la cosa mi interesserebbe di per sé, il costume, il serpente...' Mi lasciò l'indirizzo: falso, peccato!

Un'altra ancora con la scusa del ritratto di un defunto: poveretta, stava seduta a sghimbescio, parlava come quelli che cercano le sottoscrizioni per l'enciclopedia degli artisti con o senza riproduzioni. Dovetti rincuorarla, le promisi una raccomandazione, l'assicurai che l'avevo già perdonata, che ero né più né meno una creatura come lei (cosa della quale ero convintissimo), che mi era anche accaduto di dover fare non proprio lo stesso mestiere ma insomma... e soprattutto che non piangesse, si sa, i mariti muoiono, i figli muoiono, saremmo morti tutti e due... magari all'indomani.

L'importante era di non ammalarsi, il mal di denti, per esempio, che orrore! Ne sapeva qualcosa, ne sapevo qualcosa anch'io. Le diedi l'indirizzo di un dentista mio amico, bravo, di manica larga, ma che non stesse così sull'uscio... o dentro o fuori! Finalmente decise per il fuori. Rimasi solo, affranto, non sapendo se ridere o piangere. Decisi per la seconda soluzione, liberatrice. Persone, persone... Quante scale! E gli assicuratori, e le vendite a rate? Scale scale, lo pane altrui, il sale della vita.

Fantasia degli umili.

'... Soprattutto il seicento, ma anche De Chirico, Utrillo, C'è richiesta... io non mi espongo troppo, ho pochi bisogni... fumare, le donne, i liquori..., vado vestito come uno straccione, di fuori, ma ho delle *parures* di lana, sotto, che neanche il principe di Galles. Ecco, un Utrillo proprio oggi: stesso

telaio, stessa tela... colori, pennelli... stessa cartolina di Montmartre, perfino i chiodi francesi.

Per gli antichi ho un forno speciale, fatto da me... Molto l'ho imparato dai restauratori. Poi ci vuole dell'estro, del senso critico... Ogni tanto un capolavoro come quando falsifico delle cose come se fossero dei falsi fatti da altri. Capisci? È un doppio falso ma chi poi lo fa fuori lo dice, mica lo nasconde... Questo è un falso del tale falsario... naturalmente defunto, restauratori celebri, maestri. Fine no? Potrei giungere al falso d'un falso d'un falso d'un ...'

'La solita storia: sulla bottiglia c'è una bambina che tiene sulle ginocchia una bambola che ha in mano una bottiglia con su una bambina che tiene sulle ginocchia una bambola che ha in mano una bott...'

'Sì, qualcosa di simile: anche per le « pesetas »...'

'Davvero? Ma non ti vergogni...'

'No di certo, gli Altri devono vergognarsi. Il mio mestiere era il poeta, gli Altri non hanno voluto. Del resto a R. più o meno rubano tutti, io almeno lavoro!'

'Eh no..., questa non te la perdono proprio: la gente come te, scusami la franchezza, scivola poi su queste bucce...'

*

'Prendo il giornale e vado agli annunzi funebri, li leggo uno per uno, cerco il mio nome. Talvolta ho un sussulto: ... assonanze, vaghe parentele..., l'omonimia vera e propria, totale, non mi è mai capitata... alla fine tiro un sospiro di sollievo: per oggi è andata.'

Lo stesso per i processi, i delitti, gli investimenti. Nei giornali non cerco che il mio nome. Quando ci sarà con delle lodi e una crocetta sopra sarà troppo tardi per non rallegrarmi...'

*

'Il mio mestiere era il formatore... e i Maestri mi trattavano da artigianello. Ho lavorato per A per B per C... per B. soprattutto, l'accademico... Gli ho anche finito qualcosa...'

A tutti poi ho fatto la maschera, da morti. Mi vestivo di nero e partivo con l'aiutante, la scagliola, la vasellina, la mezza palla di gomma. Che giornate erano! E poi che piacere, da solo, a studio, la forma, la controforma... Finalmente... eccolo lì...

Mi apprezzavano molto, mi chiamavano sempre ma mi trattavano da artigianello loro, i Maestri!

Macché Maestri, sapevo io chi erano i Maestri, io che ho viaggiato, io che coi Salesiani sono stato persino nella Terra del Fuoco!'

Appello.

Pregasi socio Archeopterix tenuta lezione astrattismo Bobbio Pellice marzo '53 spiegare privatamente laureando fisica-matematica, cattolica, faccenda sezione aurea applicata Bagnanti Seurat. Buon compenso, riservatezza. Telefono 63-922, Torino.

L'irrispettoso.

Raccontano gli anziani che il pittore Matteo Olivero (Acceglio, provincia di Cuneo 1879-1932, suicida), un artista tutt'altro che qualunque ma un po' scervellato, andava a Venezia per le Biennali dove esponeva e nelle quali non passava inosservato con una valigia piena di bottiglie di vino. Queste bottiglie riparate dagli urti reciproci non con dei trucioli o con della segatura, ma con delle fresche — brioches — di cavallo saluzzese che poi l'Olivero andava a spargere avanti l'alba in piazza San Marco.

Dicono che si divertisse un mondo, appostato tra le colonne, alle reazioni dei veneziani che, usi soltanto ai piccioni, non riuscivano a rendersi ragione dello strano caso.

Pare persino che una volta, andando quelle tracce da un'acqua a un'altra dei canali, si favoleggiasse di cavalli marini...

Impossibile.

L'elemosiniere ripose i cammei che mi aveva così acutamente illustrati e mi fe' cenno di seguirlo dal Cardinale Arcivescovo che mi attendeva nel suo studio.

Era una stanza grande un po' stile Olivetti ma nel complesso affabile. Salvo una parete serbata a un Della Robbia biancoazzurro che mi sembrò di riconoscere per uno già veduto dopo la penultima liberazione dall'antiquario Bellini di Firenze, il resto era occupato dalle tabelle con gli indici di religiosità delle parrocchie della diocesi, diagrammi diversamente colorati a seconda del sesso, della classe sociale, dell'età dei fedeli. In piedi, oltre un immenso tavolo di vetro sul quale stavano distesi i miei disegni, il cardinale Novellaro che, appena giuntogli a tiro, mi allungò una mano per strin-

gere cordialmente la mia. Era contento di vedermi, e me lo disse subito, i miei bozzetti gli erano piaciuti, soprattutto dove c'era tanta gente... 'Molto bene, niente misticherie, niente figure alla Isadora Duncan, niente scappatoie soprattutto... Molto bene... chiaroscuro, ombre portate, architetture, profondità... e uomini con la barba! Era ora che si ritornasse a fare delle barbe' disse '... La nostra arte sacra soffriva da troppo tempo di calvizie... tricofilia, dunque, contro la tricofagia dei protestanti. Barbe e capelli fluenti sono segno di virilità, di saggezza... ricorderà: « *barbatus enim sacerdos...* »'

'Ricordo sì... qui *puellam virumque... et agnus inferior...*'

'Infatti... e finalmente, vedo, gente bruna, fulva, castana... poi niente bizantinismi, niente Monte Athos, niente carretto siciliano... bravo, proprio bravo!'

Sfogliava così parlando i miei disegni ed indicava barbe e capelli: giunto al particolare degli angeli mi guardò dritto negli occhi 'no, no, non creda..., capisco..., forse un po' terreni, un po' dattilografe, ma in fondo se guardiamo all'antico..., magari coprire un po' di più qua e là... mica per me, sa, ma in chiesa, dove vanno tutti... Anzi le dirò che questo realismo, questo poter riconoscere magari la cassiera del Tritone o la tale attrice mi pare la strada buona. Se mi permette qualche riserva...'

'Dica, Eminenza, sono qui per questo.'

'Ecco, questo ritmo di mani, questi svolazzi proprio nell'ordine dell'architettura mi fa un po' come dire? un po' composito, rococò, non le pare? C'è del tritume, non si vede che quello e proprio dove l'occhio non dovrebbe andare di primo acchito: allora dovrebbe esser tutto così, ma solo qua stona... è una fanfaretta nel silenzio che, francamente...'

'Non posso darle torto, Eminenzà...'

'Lo spero bene, rifare, rifare: per il resto, ripeto, sono d'accordo con lei, soprattutto per quella specie di paganesimo che gira dovunque, perché tira al lusso, perché l'ascetismo non sa nemmeno dove sta di casa... Mi dica, lei ama la vita?'

'Eh sì, piuttosto.'

'Bene, continui, è il modo migliore per onorare chi glie l'ha data... e adesso, sotto col lavoro. Sarà una battaglia difficile, dura, ma lei può contare su tutto il mio appoggio, morale e materiale... Che vuole mai! trent'anni fa eran di moda queste cose' e indicò il tavolo, le pareti intorno... 'Il mio predecessore che aveva conosciuto in prigonia il prof. Bibendum di Monaco mise tutto sossopra, vendette

gli scaffali di noce, fece fuori il barocco... poi venni io con la statistica, i diagrammi, feci un corso apposta a Ca' Foscari ... e sa cosa le posso dire?... che l'indice di religiosità si abbassa nelle parrocchie dove l'arte figurativa è stata sostituita da simboli, croci, svastiche, pescetti, pavoni... Ha visto la Chiesa di Fellonia? Ebbene, siamo in trattative per venderla all'Esercito della Salvezza... in quella di Anaconda andrà la centrale del latte. E non creda che in Francia si vada meglio... ricorda la chiesetta di Matisse a Vence? Da un bel pezzo è diventata un nido per l'infanzia, sempre con quelle graziose monachine igieniche ma — nido —.

Nella nostra crociata per l'arte figurativa, purtroppo, abbiamo da urtarci con posizioni ormai venerande: troppi vecchi architetti nel clero, troppi allievi di Filiput e Stromberg che si sono fermati a quello che hanno appreso all'università, alle tesi discusse su Mondrian, Ozenfant, Delaunay...'

'Ricordo, Eminenza, io stavo al Messico, allora, avevo un incarico all'Accademia Giuseppina... era un disastro... è stato duro rimontare la marea di sciocchezze di incapacità di balbuzie nella quale rischiavamo di affogare tutti... poi sa, resisti oggi resisti domani, adesso che sono decrepito ce l'ho fatta ed eccomi qua...'

'Macché decrepito... la vita comincia a novant'anni... certo che bisogna aver cura della propria salute...'

Goliardica.

Riflettano molti curatori d'anime: a un chilometro da me G. M. di anni diciotto è sceso in cantina con degli amici coetanei ed ha segato in due un gatto vivo il dieci marzo millenovecentocinquantatre. Parlate dalle vostre cattedre di puri valori tattili, spaziali, allevate visibilisti... Un altro G. M. forse vi ascolta...: ieri ha segato un gatto, domani potrebbe sezionare anche voi.

Italo Cremona

La mostra degli arazzi francesi a Roma.

La Mostra di Arazzi francesi dal Medioevo ad oggi, tenutasi di recente a Roma, in palazzo Venezia, offre lo spunto per alcune considerazioni.

Presentata ufficialmente nell'ambito degli accordi culturali italo-francesi, anzi addirittura come contropartita della grande Mostra a Parigi dei Tesori artistici del Medioevo in Italia, che ottenne così scarso successo di pubblico l'anno scorso al Petit Palais (cfr., a proposito, il notevole articolo di Hanns Swarzenski, *The Italian and Mosan Shows in the light of the great Art Exhibitions*, in 'Burlington Magazine', maggio 1953, le cui conclusioni rimarranno certo ignorate), fin dall'Avvertenza premessa al catalogo gli organizzatori hanno sentito il bisogno di giustificare, non diciamo il soggetto della Mostra in sé, ma perfino la scarsità degli esemplari spediti a Roma: 'Può apparire presunzione aver organizzato una Mostra con questo titolo che apre larghe prospettive, e che invece comporta un catalogo di soli ottanta numeri'. Ora, a parte il fatto che probabilmente, essendo nati gli arazzi proprio per essere arrotolati e seguire i signori fin nelle tende dei campi di battaglia, l'organizzare mostre di tali tessuti invece che di sculture tirate giù appositamente dai fastigi delle cattedrali o di tesori di chiese per solito gelosamente occultati, sta a dimostrare la saggezza di chi è preposto alla conservazione delle cose d'arte in Francia, non sembra tuttavia deporre in favore dell'impegno con cui si è condotta l'impresa l'aver concesso, in tutto, non più di due arazzi (due di numero) di valore veramente eccezionale, mentre l'aver incluso nella serie esemplari già ben noti in Italia non ha certo contribuito ad ampliare il panorama delle nostre conoscenze. Si ricordi, infine, che sugli ottanta numeri del citato catalogo (il quale, tra parentesi, non 'assurge al valore di un vero e proprio trattato', ma si limita, onestamente, a servire da guida sommaria al visitatore, senza nemmeno un cenno di bibliografia), una buona metà era costituita da arazzi contemporanei, del resto, per altri versi, assai interessanti.

Lasciando queste osservazioni di ordine pratico, per entrare nel vivo della materia non c'era che fermarsi a lungo di fronte al frammento dell'Apocalisse di Angers (già esposta, al completo quella volta, prima a Bruxelles, poi a Basilea), tentando di ricostruirne nella mente l'immagine intera, colmando le lacune che ne rendono poco chiara la concezione generale. E ne risultava, sorprendentemente, la visione di una composizione architettonica di straordinaria grandiosità, in cui gli effetti di una complessa prospettiva, e di un gioco di diversi piani, presentati in un'alternanza di voluta finzione e di realtà illusiva, erano così elaborati da far pensare quasi al giuoco di varie illusioni combinate nella volta della Galleria Farnese. Non mi sembra che questo punto chiave degli arazzi di Angers, che sarebbe poi anche un punto chiave per indovinare che via stesse seguendo, allora, la perduta pittura monumentale francese, sia stato posto nel dovuto rilievo, che si sia sottolineato, cioè, che i tabernacoli (o chiese) sotto cui stanno le figure dei vescovi delle chiese asiatiche, hanno una funzione parallela, ma più complicata, a quella delle due cappelle finte da Giotto agli Scrovegni. Il rapporto sta, rispettivamente, con gli affreschi e con la serie delle visioni apocalittiche, che qui figurano, accanto alla 'realta' dei tabernacoli, come manifesti riportati su tabelloni di supporto, o meglio, come arazzi veri applicati entro incorniciature, vere spiegazioni didascaliche a ciò che ogni vecchio va dimostrando al pubblico, più che leggendo per suo conto (e ciò è accentuato dalla differenza dei fondi delle scene apocalittiche, alternativamente rossi e blu). L'insistente carattere prospettico di tutto il grande complesso doveva essere maggiormente evidente quando gli arazzi erano disposti lungo le

pareti della cappella cui erano destinati (si noti l'angolo tra tabernacolo *Arazzi francesi e tabelloni*). Particolari straordinari, come la lampadina sospesa nell'interno dello sguancio di una guglia, con accanto i fuscelli per accenderla, ognuno segnato della propria ombra portata, sono sintomo del carattere spiccatamente non ornamentale della composizione, del desiderio di darle chiarezza struttiva: in modo che mi sembra inaudito, e in cui farei risiedere almeno parte dell'originalità dell'opera compiuta da Jean Bandol, che rinnovò così profondamente lo schema iconografico, slegato, offertogli da molti manoscritti. Ricorderemo, con questo, di essere intorno all'80: un tempo cruciale, sembra, sia in Italia che fuori, per lo svolgersi di una ricerca di 'spazio' che sarà poi dissolta, in gran parte, dal gotico internazionale, e riprenderà, sotto altre vesti, coi Limbourg (cfr. la data probabile — c. 1375-80 — del lombardo 'Guiron' della Nazionale di Parigi). Per la valutazione completa dell'arazzo di Angers, si sente irreparabile la perdita della parte inferiore della costruzione architettonica, della base cioè dei tabernacoli, che doveva poggiare sul verde di un prato trattato naturalisticamente, e i cui fili d'erba smangiano il limite delle cornici delle scene apocalittiche. Il fondo di tutta la composizione è però, sintomaticamente, di nuovo un velario teso, a farfalle araldiche.

Di fronte agli arazzi di Angers e alla complessità della loro struttura, quelli di Saumur e di Reims (Storia di Clodoveo; Conquista di Gerusalemme — di quest'ultima, un frammento quasi identico è al Bargello, v. il sontuoso libro *Arazzi e Tappeti antichi*, a cura di M. e V. Viale, tav. 7), posteriori di quasi un secolo, sembrano interessare quasi più come indice culturale di una società che per altro. E, in realtà, se di un qualche 'genere' di arte figurativa si volesse fare la storia sociale, credo che nessuno vi si presterebbe meglio dell'arazzo, così strettamente legato al suo ambiente da essere, prima ancora che decorazione, oggetto praticamente utile. In questi arazzi 'di battaglie', dunque, perso ogni risalto di composizione nell'anomimia della scena di massa, sembra riprendere, in grande, in enorme, la tradizione dei manoscritti illustrati di romanzi cavallereschi (l'altro 'genere' in cui non sarebbe illecito tenere molto conto del famoso 'background'); ne rimane esagerato il lato più ovviamente illustrativo, tanto che ci si potrebbe domandare se, tradotti in termini più vicini a noi, essi non andrebbero a collocarsi accanto a certa pittura storica del secolo scorso (mettiamo: un Detaille).

Dei famosissimi sei arazzi della Dame à la Licorne, solo uno era presente, e nel suo splendido isolamento poteva forse maggiormente eccitare sensibilità estetizzanti, facendo perder di vista l'unità del complesso (una stanza parata di rosso, con qualche vago ricordo orientale nel corallo del fondo e negli aironi che vi volano sopra).

Tra i pezzi del principio del Cinquecento, alla Mostra ben scarsi di numero, uno dei più notevoli era quello della serie dei Miracoli dell'Eucarestia (il Miracolo del Lendit), che nella composizione serrata, nel fondo di paese luminoso, faceva pensare quasi a un pittore della Francia meridionale.

Con un salto, appena favorito da un solo arazzo a grottesche, riferibile a Fontainebleau, si era in pieno Seicento, dove il Banchetto di Sansone, su cartone di S. Vouet, era il più bell'esempio di barocco spiegato, quasi napoletano, nel piglio vorticoso della composizione.

La funzione ufficiale, e quindi la giustificazione storica, anche se ormai scarsamente artistica, dell'arazzo, si poteva vedere bene in una lunga serie di Gobelins. Dopo alcuni esempi di arazzeria del Settecento e dell'Ottocento, secolo che segnava la fine di quell'industria, si apriva la serie, ab-

*Arazzi francesi
a Roma*

Arazzi francesi a Roma bondante, degli arazzi contemporanei, che dimostrava quanto inconsistente, perché priva di ogni ragione pratica, sia questa 'rinascita dell'arazzeria': tutt'al più un 'Tapestry Revival', con tutto quel che di intellettualistico una simile definizione può comportare. Dove, infatti, maggiore il pericolo di 'fare', di volta in volta, 'astratto', 'primitivo', 'surrealista', proprio perché, con i nostri occhi sofisticati, è tanto facile vedere cose 'surrealiste', o 'astratte', o 'primitive', là dove in antico esse erano semplicemente ovvie? Si aggiunga che, perduto ogni valore pratico, lo stesso effetto decorativo del tessuto si può ottenere ora con altri mezzi (infatti, la 'Polinesia' di Matisse sarebbe stata forse bellissima interpretata in maiolica o anche in tela stampata). Uno dei peggiori esempi degli equivoci in cui si può cadere era offerto, alla mostra, dall'"Orfeo" di Saint-Saëns; una delle cose migliori era invece senz'altro 'La Notte' di Perrot, che riusciva quasi ad un effetto di mosaico di piume, grandemente suggestivo. Erano proprio gli arazzi dell'iniziatore Lurçat a risentire maggiormente dell'equivoco di una cultura inutilmente letteraria: opposto negli intenti, ma pari nei risultati, l'equivoco, questa volta di intonazione popolare, di Savin (paramento dei Mesi, veramente volgare nella scoperta intenzione di semplicità narrativa). Era gradevolissimo, invece, il pezzo del benedettino dom Robert, 'La Creazione'; la 'Nobile Pantomima' di Slavik ricreava, con un certo spirito, in rosso e viola, motivi di grottesche cinquecentesche, aggiornate alla surrealista.

Alla fine delle sale di esposizione, l'"Arazzo nero" di Pothier aveva una preziosità di neri, percorsi di bianchi e di grigi, da far pensare che almeno per questo pezzo si sarebbe potuta trovare una ragione di essere, almeno come sontuosa coperta funebre, 'epitaphion' dell'arazzeria.

Ilaria Toesca

LORENZO LOTTO

di

ANNA BANTI

Regesti Note e Cataloghi di ANTONIO BOSCHETTO

Un volume della 'Biblioteca di Proporzioni', 144 pp. 258 tavv. in nero, 10 tavv. in quadricromia, mm. 270x220, rilegato in tela, titoli in oro, sopraccoperta in quadricromia. L. 10.000

Il volume si presenta in due parti distinte: la prima, quasi un ritratto del pittore, colto nei suoi umori e nelle sue intenzioni, seguito nelle opere, visto nel suo muoversi sullo sfondo dei tempi, qui tracciato dalla penna di Anna Banti; la seconda, una mèsse di notizie, raccolta da Antonio Boschetto e così disposta che gli aspetti, spesso indiscreti, della ricerca filologica siano ridotti alla utilità più certa del regesto, del referto, dei cataloghi. A questo si affianca il superbo complesso delle illustrazioni, molte delle quali appositamente eseguite per questa edizione, che nella numerosa scelta dei particolari porta a una più diretta conoscenza di opere troppo spesso genericamente vedute nel totale e di altre ancora inedite.

MICHELANGELO

a cura di LUDWIG GOLDSCHEIDER

Un volume di 228 pp., 300 ill. in fotogravure e a colori, mm. 300x220, rilegato in tela, sopraccoperta illustrata, L. 4.800

Questa edizione è la sola che, giovandosi dei più recenti progressi fotografici, raccoglie in un unico volume tutte le opere di pittura, di scultura e di architettura di Michelangelo. Essa offre allo specialista e all'amatore d'arte un *corpus* completo e in parte inedito e si distingue per l'accuratezza e l'evidenza delle riproduzioni del complesso e dei particolari, soprattutto di quelli che anche all'occhio più attento sfuggono inevitabilmente per le difficoltà opposte da circostanze varie alla piena visibilità. Una nota biografica e un catalogo ragionato delle opere consentono di collocare il volume al centro degli studi contemporanei sul Buonarroti.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie.* Premio
Viareggio 1951.

PIERO BIGONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra - romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

Imminenti :

ROBERTO LONGHI - *Buongoverno.*

ALBERTO GRAZIANI - *Scritti d'arte, a cura di Francesco Arcangeli.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

ANNA BANTI - *Il bastardo.*

SANSONI FIRENZE